

PARTE - 3

ESCULTURA EN LA EDAD RACIONALISTA Y LA ILUSTRACION. 1717-1800

En 1717 sufre una crisis dinástica el reino español. La conquista de Barcelona y la implantación de la nueva dinastía Borbónica, se añaden como horizonte obscuro a las calamidades sufridas, en Antigua, por causa del terremoto.

Las discusiones sobre la oportunidad de buscar una nueva sede, para la ciudad capital de Guatemala, mantienen a los vecinos separados en contrastes de opiniones y de intereses. Hay un arresto en la producción escultórica de estos años, que siguen al terremoto. Cesa el énfasis estilístico en la gracia y en el dinamismo que había caracterizado la última quincena, para dar lugar al sentido de inseguridad que se refugia en un decorativismo exterior, búsqueda de motivos superficiales y recargo ornamental.

La expansión de que vuelve a gozar, pasados los años críticos, se refiere al aumento del poder comercial e industrial de la ciudad. Las letras y ciencias adquieren su máximo impulso, como demuestra el P. Sáenz de Santamaría en su libro sobre el Colegio de San Lucas (manuscrito en imprenta).

Del año de 1733 es la concesión, a la ciudad, de la Casa de la Moneda que viene a dinamizar el mundo financiero. En el aspecto religioso un nuevo esplendor es dado por la creación, en 1744, del Arzobispado de Guatemala.

Al parecer el valor gremial y espontáneo de las cofradías empieza a perder significado. Es necesario legislar más para mantener todas las categorías en sus esquemas establecidos. Un ejemplo de ello es la "Ordenanza del noble arte de los plateros" de 1745.

Hacia la mitad de este siglo, la ciudad obtiene quizás el máximo auge de su historia: se levantan las fachadas esplendorosas de La Merced, El Carmen, Candelaria, de Santa Cruz, San José Viejo, la Capilla del Tridentino, los grandes palacios de la Municipalidad, de la Capitanía General, el encantador cuadrilátero de la Universidad y el del Tridentino. (Pardo 108) (1) (V. Annis 173 etc.) (2).

(1) Pardo Joaquín: Guía Turística de las Ruinas de la Antigua Guatemala. Tipografía Nacional, Guatemala 1943.

(2) Verle Annis: La Arquitectura de la Antigua Guatemala. Edit. Universitaria, 1968.



**CRISTO
RESUCITADO**

Estilísticamente, en esta primera mitad del siglo, podemos distinguir dos períodos: el primero de formas y actitudes remisas y prudentemente calculadas, al que llamamos de gusto refinado y en ocasiones churrigueresco. El segundo, que es más bien una reacción en clave dramática, de un dramatismo de campanadas y altos vuelos de clarines y tonos agudos, al que llamamos "Dramatismo Declamatorio".

Después de la mitad de este siglo es difícil dar todavía a la escultura la denominación de barroca. Van entrando poco a poco ideas nuevas a la par que se repiten motivos ya anticuados.

Sucede otro terremoto, exactamente en 1751, que obliga nuevamente a reparar graves daños.

En 1751, como prueba del crecimiento económico, hay una reforma administrativa, que desmembra las aldeas aledañas de la municipalidad. Se crean alcaldías auxiliares (Chinchilla A. 135).

En la misma arquitectura, se impone un gusto diferente, que se comprueba en algunos de los edificios citados, caracterizado por un uso severo de materiales de piedra, o en una decoración basada en motivos geométricos. Entre otras, la fachada de Santa Cruz, de San José Viejo, de la Parroquia de Ciudad Vieja, San Jerónimo, Capuchinas, la Cruz del Milagro y Santa Isabel.

Las plantas de las casas de Antigua son todavía un excelente ejemplo que refleja estas contradicciones: la parte dedicada al comercio, junto a la otra dedicada al hogar. En la mayoría de las grandes casas, de hecho, algunas habitaciones eran destinadas a tiendas, cuyas puertas de acceso eran enmarcadas por columnas y dinteles de piedra.

Según Verle Annis (1968), éstas siguieron construyéndose hacia alrededor de 1760 y sus señales son las típicas chimeneas antiguas (Annis 30).

La expulsión de los Jesuitas en 1767 fue la primera gran herida a una sociedad muy estratificada y estática, aunque teóricamente agitada por la problemática política del momento: los acontecimientos internacionales, la independencia de los países del Norte y las revoluciones sociales de Europa.

En 1773 el gran terremoto de Santa Marta acabó con toda una ciudad y una época histórica a la vez.

Desde un punto de vista artístico, es interesante notar, que se inaugura formalmente el academismo. En 1778 se funda en la nueva capital "la Escuela de Dibujo", por Pedro Garci-Aguirre, según el proyecto de la "Academia de las Tres Nobles Artes" que fue aprobado en 1797, pero que nunca funcionó más que a nivel de Escuela.

Las Artesanías fueron reordenadas con un Reglamento emitido en 1798 (H. Samayoa 220).

Por fin, en 1812 no hubo más que una sola Cofradía de Artesanos. Una gremial general, cuya patrona fue la Virgen del Socorro. Sin embargo esta designación oficial no pudo prevalecer sobre la devoción a la Virgen de Guadalupe, establecida desde 1798.

A la par de los ideales sociales del grupo, evolucionan las formas del arte. Podemos comprobar las transformaciones que se verifican en la escultura durante estos acontecimientos, comparando las diferencias estilísticas.

**SAN SALVADOR
DE HORTA**



En la segunda mitad del siglo XVIII encontramos dos nuevos períodos estilísticos. Uno que florece entre 1751 y 1773, en el que prevalece el análisis psicológico de los personajes; otro entre 1773 y 1800, en el cual el neo-clasicismo se instala definitivamente con su culto a la antigüedad y sus tendencias formales.

Los movimientos espirituales, observa Paul Zucker (1963) (1) como el positivismo, la ilustración, el socialismo, no sólo producen violentos cambios en las estructuras políticas y sociales, sino ejercen influjo directo en el estilo artístico. Los puntos de vista nuevos que surgen entre el pueblo, exigen naturalmente un tipo nuevo de imaginación (p. 8).

En el "gran barroco" la admiración del artista se dirige a las cualidades que se exaltan en los tratados de la época: la variedad, entendida como dinamismo y fuerza; la búsqueda de novedad; el encanto, como atractivo interés para el espectador y como comunicación; la gracia, o sea la elegancia, argucia y suavidad; la exploración que llega hasta descubrir el concepto nuevo de "inacabado". Es absurdo pedir a una escultura barroca el acabado de una obra clásica. Lo inacabado, el "esbozo", es "preferible" por su "capacidad evocadora". Precisamente por ser inacabado (en el sentido corriente), deja al espectador el poder de acabarlo y de participar él mismo en el acto creador. Se compromete al espectador a que intervenga.

El juicio sobre la obra se confía cada vez menos a reglas absolutas y cada vez más se deja a la intuición.

En sus últimas formas decadentes el barroco evoluciona hacia el rococó, el cual es precisamente un salirse-de-las-teorías, desconfiar en la capacidad de las reglas, desconfiar de los dogmas y de un sistema-de-fuentes que estén más allá de la experiencia sensible.

La reacción de la segunda mitad del siglo, por parte del neoclasicismo, es una vez más la "vuelta a las reglas".

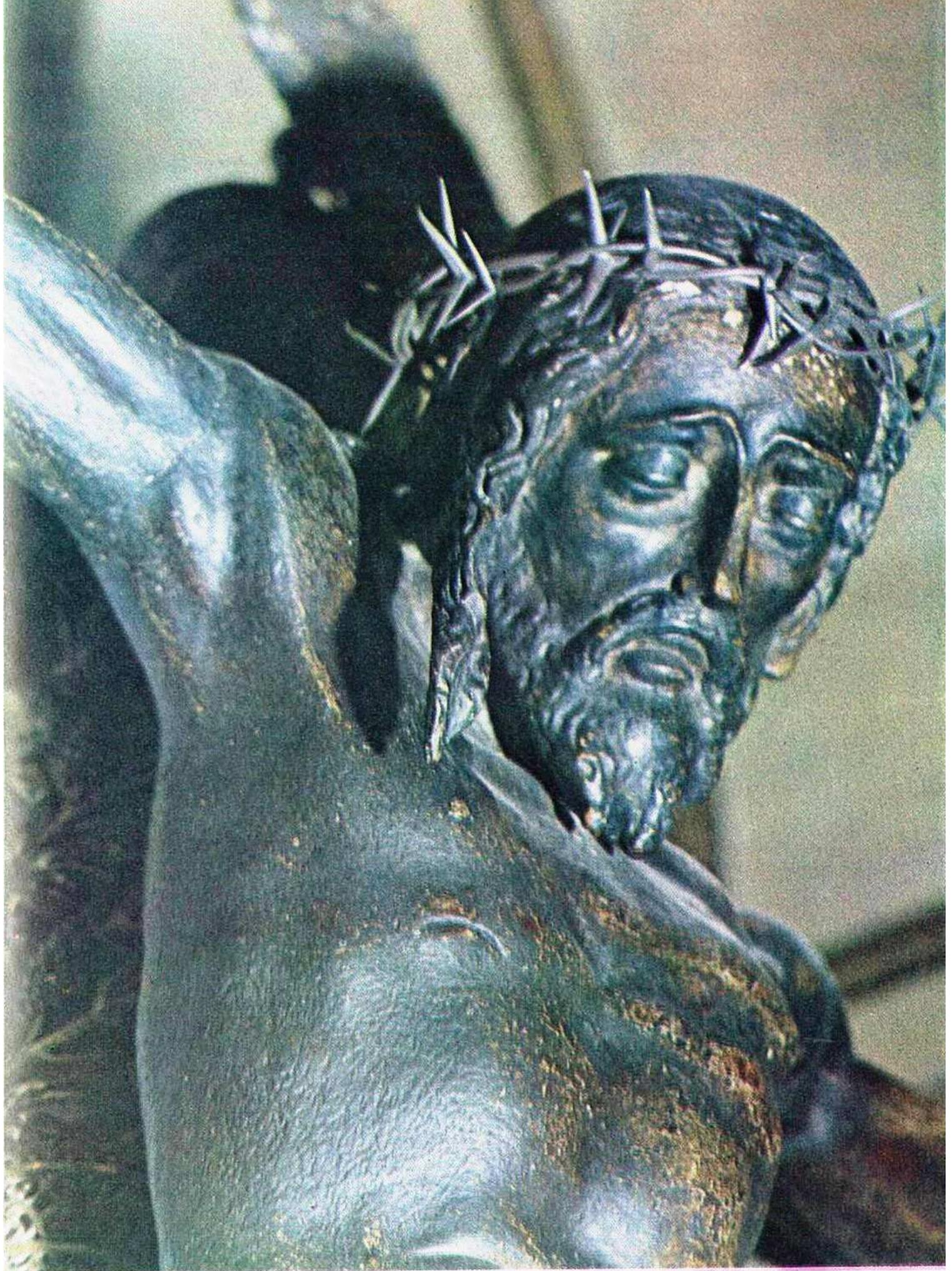
Un factor específico se introduce con las modificaciones propias de finales del siglo XVIII: es la superación del "clásico" desapego de lo corpóreo y la búsqueda deliberada de un atractivo físico.

Ya en el siglo anterior el escultor barroco había descubierto el valor de la corporeidad, como transmisora de emociones. Ahora la creación estética de una representación asocia belleza espiritual con belleza corporal.

En el siglo XVIII (Molesworth, 232), este aspecto es desarrollado tanto en los temas profanos como en los religiosos, así que muchos santos y mártires rococós son presentados como tipos humanos físicamente atractivos y completamente conscientes de sus encantos. Además, la "escena" exige pluralidad de personajes, lo cual se obtiene con la "ruptura del marco". Composicionalmente el interés se dirige al área central, perdiendo interés en los bordes. La importancia del marco disminuye cada vez más hasta fundir una escena con otra y eliminar las divisiones cuadrículadas.

La fusión crea efectos de teatralidad y la representación sagrada se convierte en escenografía. El "transparente" de San Francisco de Antigua se inspira en el de la Catedral de Toledo y éste en el ventanón de San Pedro, detrás de la Cátedra del Apóstol, de Bernini. En otra escenografía el mismo

(1) Paul Zucker: *Styles in Painting*. Dover Public. N. Y. 1963.



SEÑOR DE ESQUIPULAS

Bernini usa una ventana escondida, que deja caer un chorro de luz sobre los rayos celestes que iluminan el éxtasis de Santa Teresa.

Las velas encendidas frente a los altares dorados crean sombras "vivientes". En las arquitecturas caprichosas de los retablos y en los juegos fantásticos de los mantos, esta luz hace que las figuras de los Santos emerjan vivamente. Las espiras de sus columnas, los tronos, las alas de los querubines, los instrumentos de los verdugos evocan escenas de martirio, o de glorificación.

Hacia el final de este siglo la interpretación clasicista es influida por un creciente interés en la ciencia, que en escultura significaba no sólo conocer la anatomía, sino también los estados psíquicos. La representación de las pasiones humanas llega a observaciones de detalles casi clínicos. La corriente barroca, abanderada por Bernini, sigue influyendo por el siglo XVIII; pero cada vez más se hace sensible la corriente clasicista que nunca había desaparecido del todo, como en Poussin, Dusquenois, etc., y acaba por triunfar en el último tercio del siglo XVIII por influjo de las academias.

3.1 ARTISTAS REFINADOS Y CHURRIGUERESCOS (1717-1733).

Tenemos la impresión de que después de 1717 el movimiento barroco, en las esculturas, se enfría y cristaliza repentinamente. Las siluetas recuperan su contorno nítido y ovalado. Los pliegues se vuelven menudos y como obtenidos golpeando una superficie metálica. No faltan ejemplos anteriores a esa fecha. Ya en el siglo XVI Leon Leoni utiliza esta clase de pliegues en la Reina María de Hungría y en San Bernardino del Metropolitan de N. Y. Esta tradición se transmite en cierta medida por Gregorio Fernández y por Pedro de Mena, cuya Dolorosa exportada a México, podía ser conocida a los artistas de Guatemala. Los dobleces-aplanados adquieren breves luminosidades a través de pequeñas hondonadas de borde rígido, como excavadas por un instrumento convexo, llamados también pliegues "negativos". Estos aparecen en las esculturas de Guatemala, en la segunda decena de este siglo. Pero nos falta conocer a qué artista se debe esa innovación. Desgraciadamente, la falta de información con relación a los artistas de este período, es más grande que en los anteriores. Una gráfica comparativa puede ayudar a tener por lo menos, una visión de conjunto:

Europa en general		España	Guatemala
Juvara, Felipe Franco			
Hyacinte Rígava	Crespi José M. – 1747	Ignacio Vergara José Mora	Juan Chávez
Serpotta Ferrata Caffá	Magnasco – 1749	Narciso Tomé José Churriguera 1725 –	Juan José Mérida
Parodi Corradini	Solimena – 1747	José, Joaquín y Alberto Figueroa Leonardo (c. 1730)	Manuel Piedrasanta
Coysevox Dietterling (grabador) (ca. 1700)	Jean Berain (1700 ca)	Grinling Gill 1720	Carlos Bolaños (?)

Del artista Juan Chávez no tenemos más noticias de las que nos proporciona García Peláez (II 226) quien cita a Juarros (Tratado 7, cap. 3). La información es recogida por Díaz (p. 470) y Berlin (110). Se le atribuyen las dos estatuas de Catedral de San Sebastián y San Francisco de Paula, que supone Berlin, se hicieron entre 1737 y 1751 (110). De Juan José Mérida nos consta que en 1724 se casó con Catalina de Molina. Tuvo aprendices y celebró el contrato del retablo mayor de la Iglesia de Capuchinas en 1737, el cual lo obligaba a entregar también algunas esculturas.

Los datos de Manuel Piedrasanta son todavía más escasos, atribuyéndole V. M. Díaz el San Ignacio de la Merced de Antigua (p. 152) Carlos Bolaños es conocido solamente como encarnador de imágenes, aparte de algunas atribuciones que le hace J. Aguirre Matheu. (Berlin 99) (García Peláez II 226).

Aunque se les dio a estos artistas y a los demás desconocidos que labraron la producción de este período el título de “churriguerescos”, este calificativo sólo se refiere al tiempo y a la terminología con que se califica muy impropiamente el arte español que le corresponde.

En Guatemala el churrigueresco, hablando con propiedad, no existe. En España, el barroco de las primeras décadas del siglo XVIII, se encuentra abierto más que antes a las influencias externas de Francia e Italia por el matrimonio real de Felipe V, nieto de Luis XIV y casado con Isabel Farnese. Este hecho introduce el arte de corte, cuyos líderes son: Antoine Coysevox y Hyacinte Rigaud en la primera época de Luis XIV, Watteau y Lemoyne en la segunda. El arte de corte estaba localizado en Madrid y alrededores, mientras el resto de España, sobre todo Castilla y Andalucía adoptaban formas altamente originales; especialmente en el campo religioso alcanzan un clímax espléndido.

Los Churriguera dominan en Madrid y Salamanca, como los Figueroa en Sevilla, tanto en arquitectura como en la construcción de gigantescos retablos de columnas salomónicas cargadas de ornamentación. El churrigueresco podría definirse como una síntesis de barroco, plateresco y elementos “grutescos”.

En Toledo, Madrid, Valencia y Sevilla existen variaciones estilísticas que abren caminos locales, abandonados a una libertad decorativa sin límites, que rebasan la estrecha denominación de churrigueresco.

Los Figueroa en Sevilla introducen una gran cantidad de motivos clásicos y modernos reincorporando al barroco elementos mudéjares. Esta característica se riega rápidamente a las colonias y aparece también en Guatemala en los encajes de los artesonados, muebles y ventanas.

Al contrario, hay elementos que en otros países encontraron pronta acogida y no logran abrir brecha en Guatemala. Señalamos principalmente dos tipos: uno introducido por Pedro de Ribera (1683-1742) que para inflar su ampulosa decoración introduce motivos de telas, cortinajes, borlas y colgaduras.

El segundo es el gusto del "grutesco", de origen humanista, resucitado por los dibujantes de tapices, pintores de cerámica y decoradores de palacios del siglo XVIII. Figuras grutescas de medio cuerpo, sobre basamentos de pirámides invertidas con envolturas colgantes, guirnaldas de flores, ángeles con alas de mariposas y construcciones aéreas de nichos y molduras, según la moda promovida hacia 1700 por Jean Bérain y Claude Aubran a la corte de Luis XIV, o en Alemania, por Schevter en Berlín y Permoser en Dresden.

El grutesco ama los techos voladizos, las repisas degradantes en sucesiones geométricas de prismas, conos, cubos y pirámides. La llamada columna estípite "serliana" no es más que un motivogrutesco repetido infinitas veces.

Se encuentran dibujos de esta clase no sólo en el texto de Serlio; por ejemplo hacia 1600 el artista alemán Dietherlin publicó grabados que eran desarrollos fantásticos de los órdenes clásicos. Pero la aplicación a los retablos y fachadas se volvió importante al comienzo del siglo XVIII. Este gusto prendió en México con gran auge en los retablos de este tiempo, en la Capilla de los Reyes de la Catedral de México, en el retablo mayor de San Martín Tepozotlan y obras de Taxco, Potosí, Apam y Puebla.

Es muy extraño que en Guatemala no haya tenido éxito. Sólo se utiliza la famosa columna estípite en algunas fachadas de iglesias. No penetra en los retablos si no en vía muy excepcional y tardíamente.

Cuando llamamos "refinados" a nuestros artistas nos referimos más bien a un refinamiento de visión. Las circunstancias tan trágicas que Antigua atraviesa por causa de terremotos, que se siguen a distancia de no más de cuarenta años entre uno y otro, dejan grabada en el arte guatemalteco una actitud estoica, impasible y un sentido crítico que le impide se abandone a excesos melodramáticos o a euforias descompuestas.

En estos años la visión nueva descubre el sentido de la inseguridad del hombre común y, escudriña la psicología de los rostros y de los diferentes tipos humanos y la proyecta en las encarnaciones simbólicas de los misterios cristianos.

Para estas figuras de santos, tomadas del mundo sencillo del hombre callejero y del pueblo trabajador, habría que buscar los antecedentes en las reacciones antiacadémicas del Centro de Italia con Giuseppe María Crespi y su serie de pinturas de los sacramentos, o Alessandro Magnasco, el romántico de los conventos, o siguiendo la estela crítica de Callot, de los retratos populares de Velásquez y Murillo o de los Holandeses Gerard, Teer, Borch y Gabriel Metz.

LOS SANTOS BAJAN A LA CALLE

Un espíritu de perseverante búsqueda de detalles y de armonías surgidas en contextos familiares y modestos, evitando los contrastes altisonantes, es el espíritu que identifica todas las esculturas que vamos a analizar.

Las dividiremos en tres secuencias: A) primero las figuras con silueta elipsoidal, de pliegues negativos y acuchillados; B) los santos de temperamento popular, detalles veristas, elegancias caseras y traje-de-labores y C) los Cristos de larga agonía y caras resignadas.

A) SILUETAS ELIPSOIDALES.

La dolorosa del Calvario de Antigua (fig. 61), atribuida por Díaz (p. 167) a Blas Bodega y denominada "La Reina del Pensativo", es un típico ejemplo de un arte de tonos rebajados, que regresa a un realismo formal contenido y desengañado. La Virgen desciende del pedestal de reina para andar por la calle envuelta en un modesto abrigo, encerrando su dolor en una resignación pasiva y tímida.

Las grisallas del manto y el pálido velo blanco acrecientan la atmósfera de amargura que rodea la imagen. No es una declamación estrepitosa de sentimientos, sino un coloquio humilde y muy humano sobre la interrogante angustiosa del sacrificio.

En otra clase de tamaño, la Inmaculada del pueblo de Pastores, de unos cincuenta centímetros de alto, nos da otra faceta de un barroco recogido y discursivo. El manto dispuesto transversalmente a la persona y con los cabos volantes hace resaltar más la estaticidad de la túnica, del cuerpo erecto y alargado. Los pliegues envainados, como un haz recogido en los extremos, de un perfil elipsoidal, aunque estrechos como cintas y separados por sutiles rendijas, presentan el típico ondulado negativo y una compostura artificial, casi manierista. La cara de la Virgen, delineada con esmero, es nítida y fría.

La Dolorosa del obispado de Sololá es una imagen pequeña y tierna. De características parecidas a la Inmaculada de Pastores es íntimamente sensible a la carga emotiva con su estofado finamente acabado y brillante.

El San José de San Pedro las Huertas, posiblemente influido por las tallas de Alonzo de la Paz, en la dulzura del rostro, posee un manto estofado de pliegues más finos, metálicos, formando una masa apretujada y sosegada.

En La Merced de Antigua la figura de Santa Ana, sentada, cubierta con un estofado de lámina plana y reluciente, con pliegues desarrollados en secuencias contiguas geometrizarantes, posee sin embargo, en la expresión del rostro, esa bondad popular y serena muy típica de este período. También de suficiente parecido estilístico es la Virgen de Balbanera de Santo Domingo de la capital. En ella la angulosidad del rostro y de los pliegues tienen un sabor más artificial.

La Virgen de la Asunción de la Catedral y la del pueblo de Asunción Mita conservan algo de la agilidad, movimiento y ligereza de las tallas de comienzo de siglo, pero con un sentimiento mayormente reposado y estilísticamente dominado por la geometría y la sequedad.

B) DOBLE PERSONALIDAD.

Hay esculturas que son a la vez retrato de personas reales, populares, así como también personajes del culto y símbolos castos. Se encuentran con frecuencia en los pueblos.

En varios de ellos, Cantel y Zunil, hay retablos correspondientes a este primer cuarto de siglo XVIII con numerosas estatuas, cuya ejecución fuera confiada, posiblemente, a un escultor local. Por ejemplo la Virgen Inmaculada que corona el remate del altar de la Agonía, el Santiago peregrino de cándida ingenuidad, la Virgen del Rosario. También en el pueblo de San Raimundo, imita el modelo de la de Santo Domingo con un rostro atractivo y angelical, el niño técnicamente acabado y el manto aligerado por el lindo plegado negativo que, en este caso, es resuelto con una seguridad y fluidez de calidad apreciable. Toda ella fielmente recalcada sobre un modelo de jovencita real.

El Retablo de San José Chacayá es bellísimo. Acabada composición que hoy en día luce todo su esplendor barroco salomónico, posee una serie de imágenes talladas y estofadas, seguramente obras de un solo artista, del cual existe otro ejemplar en el San José de San Juan del Obispo. Este artista debía de tomar sus modelos entre los mismos compañeros de trabajo.

El estofado posee un extraña composición a cuadros, debida posiblemente, a las diferentes hojas de metal empleadas que han dejado en las piezas un curioso ajedrez de brillos y sombras. En ellas luce también la gracia del modelo popular.

El San José, de San Juan del Obispo, es una de las más bellas de esta serie de personajes populares y santos a la vez.

El acabado del rostro es convincente y simpático es el gesto del niño aferrando la barbilla del santo.

En Zunil el crucifijo de la Sacristía puede corresponder al mismo período por el ligero ritmo de la postura recta y nerviosa, el abundante paño ligeramente agitado, un carpintero de verdad puesto en la cruz.

La Virgen del Rosario de Santa Rosa, imagen de vestir, encarna un artificioso concepto de belleza femenina, de líneas regulares pero abstractas y contorno liso y anónimo.

El Crucifijo de la Agonía de Cantel, altorrelieve del Calvario, con las estatuas de la Virgen Dolorosa, la Magdalena de rodillas y San Juan, forman un cuadro de policromía vistosa. El Cristo es tallado con una pesadez ingenua en el dibujo y una marcada intención didáctica. Jesús desde la Cruz complementa el grupo como uno más de los actores de la escena. El paño dorado lo distingue por su dignidad de Hijo de Dios y la cara angustiada de María se entona a la seriedad del momento. La relación establecida es familiar y tranquila. El decorativismo y el amor a los detalles curiosos, impide al artista profundizar en el drama de la Pasión.

La Dolorosa de San Carlos Sija es una talla de valor y de mayor sinceridad, dentro de la misma fórmula. La concentración del rostro pugna con la tranquila fluidez del diseño general de la figura.

La caída vertical de los vestidos, el contraste cromático, la consistencia lanosa del velo, todo apunta a esta época frágil y desencantada. En el mismo Cantel está la estatua del Buen Pastor que recoge la oveja perdida en su espalda. La persona del Salvador, de un tono narrativo, con su túnica recogida para indicar el difícil caminar por los montes en búsqueda de la oveja descarriada y una sonrisa de cariño del que triunfa sobre la infidelidad. De mayor vigor expresivo y de más alta perfección técnica es el San Pedro de Cantel. Con el manto extrañamente doblado de izquierda a derecha y suavemente resuelto en pliegues blandos y naturales. Su cabeza viva y juvenil transmite la seguridad transparente del mensaje de fe. San Pablo del mismo lugar, más rígido en la ejecución, denota un escultor local de menor destreza, pero metódico y consciente.

En el Museo de Antigua, un grupo de tres buenas esculturas representa esta época de tipos populares, de calma y meditación. El San Juan Bautista, retratado en edad juvenil, con el vestido de pieles enteramente estofado y dorado, deja ver el descuido del artista, quien más se interesa por hacer resaltar un hermoso joven, que por expresar lo sublime de una verdad de fe.

El San Andrés responde bien a las líneas que hemos trazado. El vestuario de plegado fino, el gesto seguro y apacible, el rostro labrado con habilidad y elegancia de facciones y de colorido. El personaje, un hombrachón popular, de gran cabeza y colochos enrollados, descansa apoyándose en su instrumento de tormentos con aire de resignado triunfo.

El mejor de los tres es sin duda San José, un auténtico carpintero o ensamblador antigüeño, quien transforma su humilde y resignada existencia con la esperanza luminosa de la fe, al contemplar entre sus brazos a Jesús Salvador. El Niño, demasiado pequeño para ser real, y San José, demasiado humano para ser un santo, nos pueden indicar con bastante claridad la psicología del artista que rescata con su arte la humilde y penosa labor de todos los días.

Es notable el esfuerzo para establecer contacto con algo más profundo en la psicología del santo, a través de un análisis atento de las facciones y en la gracia melodiosa de las ondulaciones del manto.

Parecida actitud de espíritu, con un manto aún más recargado y duro, es la de San José de la Iglesia de Sacapulas.

Al mismo grupo pertenece el No. 51 del Museo de Antigua, otro santo muy humanizado.

Podríamos pensar que estas figuras de santos reducidos al nivel de la categoría artesanal sean los equivalentes guatemaltecos de las figuras españolas de los sayones, o de los tipos populares de Holandeses o Franceses, con la diferencia que en el caso de Antigua no es realmente la figura de género popular la que se analiza con curiosidad científica o con el fin de burla, sino la transposición psicológica de realidades, por la cual la figura celestial de santo, que se va a encarnar, queda conmensurada con la realidad cotidiana del artista. La sociedad y el observador popular se reencuentran en su propio retrato, rescatado y dignificado en una función del santo o del profeta.

Aún en la categoría de los ángeles de este período se utiliza un lenguaje nuevo. Su corporeidad es más realista, como en el caso de San Rafael de El Guarda de Guatemala. Es un auténtico muchacho en disfraz de Ángel. El

gesto es más reposado que en los danzarines de comienzos de siglo. El plegado también es nuevo: se contrastan la coraza metálica y un faldín arrugado, en una infinidad de quiebres geométricos, angulosos y regulares. El pelo largo, de una elegancia femenina, se agita en el viento con el goce y una alegría de juventud, la cual más se parece a buena salud terrenal que a inspiración divina. Toda la figura toma el vuelo sobre esa nube de pliegues sonoros y casi estridentes, en un afán de elevaciones que no pasa de ser un buen deseo.

C) LOS POBRES CRISTOS CARPINTEROS.

El Calvario de la Catedral de Cobán es hermoso y frío. El Cristo, formalmente bueno, no pasa de ser un objeto técnicamente modelado y los volantes del paño una escaramuza de líneas dispuestas como para captar los chispazos de luz. La Dolorosa se entona a la misma dinámica y el San Juan llena el papel de un espectador maravillado, pero escasamente convencido.

En la Iglesia de Ciudad Vieja de Antigua, las dos figuras de San Joaquín y Santa Ana respiran también de una aura popular y deben de sentirse incómodos en las grandes túnicas hojalatadas. La luz relampaguea en las esquinas cortantes de los pliegues y la mano apenas se apoya sobre la superficie demasiado dura del manto.

En cambio, tanto el rostro de San Joaquín, como y más el de Santa Ana, son plasmados con gracia campesina sobre la dureza del cráneo, una sólida estructura ósea que se percibe detrás de la piel blanda y rosada. En ellos también la preocupación psicológica produce un acercamiento a la intimidad del personaje, al cual se le exige que tome parte en las penas que uno sufre y responda a sus mismas preguntas.

Realmente ambos parecen estar en disposición de contestar y quizás sea ésta la mejor alabanza que podamos hacer al desconocido imaginero que las talló.

Santo Domingo y San Francisco de la Parroquia de Escuintla, son también de la época. Colorido oscuro y tez que respira ascetismo. Tormento e inseguridad y alejamiento del mundo real, se proyectan en estas dos imágenes de corte realista. Físicos de buenos muchachos obligados a cumplir un deber y a representar el papel de santos.

San Joaquín de la Merced de Guatemala, juega también el doble papel de santo del antiguo Testamento y de hombre viejo y cansado. Tomado de entre la gente así como estaba, con su larga experiencia de penas y la mirada apagada en el esfuerzo de ver más allá de un mundo que sólo posee débiles esperanzas.

En la misma tónica se nos presenta la secuencia de los Crucifijos.

El del pueblo de San Juan Sacatepéquez tiene tinte de color canela ahumado. Los ojos cerrados y el cuerpo en abandono de agonía. Es una escultura de compromiso y ejecutada con primor, pero resume los tópicos de este momento histórico.

La figura del Cristo es la de un joven de buenas proporciones, un poco amanerada en el alargamiento de las piernas y el arreglo artificial de los ca-

bellos. Estos descienden en serpentinas separadas y paralelas. El paño, construido con un compuesto de tela y cola, carece de vitalidad y se acompaña a un nudo aplastado y geométrico.

No posee notas de sangre y de tormentos muy provocativos. El Señor produce la sensación de un ser extenuado lentamente por largos sufrimientos, aceptados con resignación. Sus facciones son finas y la cara brilla con superficies que parecen repujadas en una lámina de metal. Las estrías musicales del pelo y de la barba llegan al virtuosismo de una simetría relamida en los colochos de la barbilla y en los que rodean las orejas.

También el empalme de las piernas, con el clavo que sujeta los dos pies, acaba en lo abstracto y convencional.

En la Iglesia de Ciudad Vieja de Antigua, el Crucifijo de madera de la sacristía alcanza detalles antiacadémicos de un verismo cruento. Su tamaño es inferior al metro de alto.

Los pliegues del paño, solidificados en olas crispadas, denotan una animación nerviosa que pone en tensión la figura. La dignidad del Cristo se concentra en esta perseverante voluntad de soportación.

Las manchas de sangre, el color encendido, recargan la tristeza del Señor en su larga agonía.

El pequeño Crucifijo del altar en la Iglesia del Carmen de Guatemala posee un paño ostentoso (1), de fuertes sablazos luminosos con una autonomía que contrasta con la endeble consistencia muscular de la figura del Crucificado.

El Jesús ha sido adelgazado, estirado, reducido a una grafía dura y descolorida. Es una ranita despellejada. Pero una adorable ranita. Es un hombre, quizás un "oficial de carpintería", como entonces se decía, y su dolor es auténtico.

Podría alargarse mucho más esta serie de Cristos pobres y tristes, reflejo de un mundo animado por una esperanza, que no acaba de brotar, detrás del cerco espinoso de la existencia.

Para terminar esta opaca reseña, quisiera indicar algunas estatuas de propiedad particular. Una Virgen del Nacimiento arrodillada, (2) con expresión devota, concentrada en la contemplación del Niño. Su estofado es deliciosamente plateado, los pliegues finos, la silueta elipsoidal como la de la Inmaculada de Pastores y de muchas tallas de tamaño pequeño. Un San Antonio (3) de unos treinticinco centímetros de alto, con su traje también plateado, tan redondo y geométrico, que casi podría ser una coraza de soldado más que una cogolla de fraile. Y por último un San José de casi una vara de alto, moviendo el brazo izquierdo hacia adelante apoyado en su cayado y extendiendo la mano derecha para conducir al Niño Dios quien camina a su lado (4).

(1) Una serie de estos Crucifijos pequeños de El Carmen ha sido estudiada por Edna Núñez de Rodas en un artículo publicado por la Universidad de San Carlos de Guatemala en 1977.

(2) Exposición U.R.L. 1977, Catálogo No. 23

(3) Exposición U.R.L., 1977 (Catálogo No. 54).

(4) Exposición U.R.L. 1977, Catálogo No. 55.

El estofado es labrado con una técnica moderna y el contraste de colores intensos de la túnica y el manto le confieren una gracia popular.

El Niño lleva una túnica de finos pliegues alatonados y un estofado homogéneo plateado, que le da ligereza y gracia.

Ya no tenemos, en éstos, una agitación barroca de arrugas, pliegues y volantes. Lo que resalta es el movimiento de las dos personas, que son ambos caminantes. Otra nota dominante es el cuidado de las dos cabezas. Tanto el Niño, como San José, tienen la cabeza excesivamente pequeña pero estudiada y acabada con un intenso deseo de precisión y detalle. Nos parece descubrir en estas figuras una confianza recuperada y soluciones más convincentes que sean el prelude de nuevos atrevimientos formales.

El color de la cara y el contraste del pelo, la perfección del arreglo de la cabeza y la delicadeza de los ojos, denotan un refinamiento de gusto casi decadente.

Otro caminante es el San Dionisio Aeropagita de Pastores. Este Santo cuya iconografía exige que esté caminando y llevando a un tiempo su propia cabeza con las manos, crea problemas al imaginero. El de Pastores resuelve la dificultad con naturalidad.

El manto se eleva por encima del cuello para crear una perspectiva ilusoria y lograrle credibilidad a una cabeza aferrada por ambas manos del mismo que la perdió, como una extraña linterna que le ilumina el camino.

El estofado de esta pieza es primoroso y fuerte. Los pliegues producen un claroscuro difuminado y agradable. La cara blanca del santo y la barba abundante, evocan con eficacia al pensador griego que, siendo miembro del aerópago, ha abarcado la fe cristiana.

3.2 DRAMATISMO DECLAMATORIO 1730-1751.

Llegando a la tercera década del siglo XVIII asistimos a la evolución del estilo, en escultura y en arquitectura, como una exageración de formas ornamentales, resaltadas y clamorosas.

En arquitectura el español Pedro de Ribera construye, entre 1722 y 1726 el Hospital de San Fernando y entre 1729-1732 adorna Madrid con muchas construcciones fastuosas, entre ellas el Puente de Toledo, con decoraciones de cortinajes y colgaduras.

Al mismo tiempo, Ignacio Vergara, en Valencia, anticipa el impresionismo en el palacio del Marqués de Vergara, con una portada muy escenográfica. Narciso Tomé en 1721-32, para la Catedral de Toledo, crea extravagancias de ensueño con su "transparente".

En éstas, decoraciones, arquitectura y escultura se funden para alcanzar ambas, efectos pictóricos.

En Francia se desenvuelve la segunda fase de los llamados estilos Luis XIV y Luis XV. Dominan los artistas Claude Michel, Falconet, Marin Boizot con obras que presentan escenas mitológicas, jardines y fiestas de corte.

En ellas la figura humana es concebida, más que como una unidad aislada, como parte de un conjunto teatral y debe considerarse en este contexto.

La escultura adquiere mayor sensualidad y mundanidad. El ejemplo de las pinturas de Watteau, con sus perspectivas de columnas y jardines llenos de formas graciosas y de luminosidad decorativa, se transmite también a la escultura. Esta a su vez empieza a buscar formas y volúmenes cada vez más impresionantes y a transformar las vibraciones plásticas en vibraciones cromaticas. Su preocupación es el color, el "efecto".

En España la personalidad de mayor relieve es Francisco Salzillo, escultor de "pasos". Sus colores son recargados y los rostros sentimentales.

En Guatemala, la grandiosidad de los gestos y la tendencia a exageraciones superficiales, conduce a lo que llamamos el "dramatismo declamatorio". Los gestos de la escultura se abandonan a una grandiosidad enfática. Las emociones se recargan con rasgos superficiales que hacen resaltar los ojos, las venas, las arrugas de la frente, los dedos, como si fueran elementos más importantes que la misma construcción de la imagen.

Una panorámica podría comprender los nombres siguientes:

Europa en General	España	Guatemala
Della Valle	Pedro de Ribera	Cristóbal de Quezada
Bracci	Ignacio Vergara	Blas Bodega
Clodion	Pedro Duque de Cornejo	Juan José Mérida
Messerschmidt		
Laurent Delvaux		

Estos, por lo que a Guatemala se refiere, son personajes casi totalmente desconocidos. Cristóbal de Quezada, por ejemplo, es para nosotros poco más que un nombre.

Juan José Mérida es maestro entallador y ensamblador. Además de contratar la hechura de los retablos se encarga también de algunas esculturas. Su esposa fue Catalina de Sena, hija del maestro ensamblador Pedro de Molina. Se casaron en 1724. Él tuvo aprendices y contrató el retablo mayor de la Iglesia de Capuchinas en 1737, excluyendo seis tableros de pintura y la imagen de Nuestra Señora del Pilar y la de San Miguel.

Las demás imágenes corrían por su cuenta, lo que nos hace suponer que él mismo las tallara y por otro lado que las que se excluyeron ya existían en la fecha indicada.

Blas Bodega, citado por Díaz, también fue escultor y al parecer nieto de otro artista, José Blas Bodega (V. M. Díaz p. 331 le atribuye el Cristo Crucificado de la Recolectión).

La producción de este período es copiosa y sólo escogeremos unos ejemplares de los más significativos. El primer grupo nos indica que la belleza física es todavía el canon de selección del personaje colocado en el tablado de la escenografía.

El segundo grupo abarca una serie de obras, afortunadamente fechadas, que han sido revestidas con láminas de plata, en diferentes pueblos. Por últi-

mo, las que alcanzan una particular calidad emotiva a través de la acentuación exagerada de los rasgos expresivos.

El primer grupo comprende San Cristóbal del pueblo de San Cristóbal Bajo, San Pedro de Jocopilas, San Juan Bautista de la Familia Aycinena, San Francisco de colección particular y el San Jerónimo de la Catedral de Guatemala.

El San Cristóbal fue atribuido a Alonzo de la Paz y por su gracia se acerca bastante a las obras de este autor. El santo no es concebido como un gigante huraño, sino como un atleta elegante, puesto en el estrado para demostrar sus habilidades. El Niño colocado en equilibrio inestable sobre sus hombros, tiene a su vez en la mano el globo del mundo.

Toda la composición es intencionalmente abierta para que el desnudo del atleta ofrezca sus gracias. El manto dorado, colocado como un fondo de concha, tiende a establecer un centro de atención, cuyas líneas apuntan al pequeño Jesús, quien es el protagonista de la escena.

La talla es de valor más decorativo que expresivo y más que un estudio anatómico acentúa la vida y el brillo de las superficies.

El San Pedro de Jocopilas es una imagen extraordinariamente fuerte, de una dignidad y energía imponentes. El gesto de bendición se vuelve casi una amenaza, la amabilidad del rostro y la belleza de la talla cautivan e imponen respeto. San Pedro, con los símbolos del Papado, es realmente el jefe de la Iglesia de Dios y el representante de Jesucristo. Esta es una de las grandes expresiones del arte guatemalteco del siglo XVIII.

Otra hermosa escultura es la de San Juan, perteneciente a la Familia Aycinena. La figura es concebida como una estructura piramidal de líneas cruzadas, que a través de los brazos se concentran en el rostro de mirada franca y cordial del Precursor de Cristo.

El lujo exhibicionista del estofado es eco de cierta tendencia cortesana de la época, pero el exceso de brillo es compensado por el dominio espiritual del gesto y del rostro.

Una luz que viene de más allá de los ojos parece dar transparencia a toda la cara y la belleza de los pies, brazos y cuello proclaman la conciliabilidad de lo humano y lo divino en el hombre.

El San Francisco, de propiedad particular (1), es otra variante menos acabada, pero igualmente dinámica de un personaje interpelado frente a la comunidad. San Francisco de pie, deja ver la herida de las estigmas y sostiene el libro de la regla franciscana.

La fuerza extraordinaria de la cabeza con sus colochitos de alambre en el pelo y la barba corta y fluida revelan una decisión psicológica de renunciamento y de virtud. Por desgracia esta escultura ha sido limpiada de su estofe original y encerada, restituyendo cierto semblante originario parecido al estado "en blanco" en que el tallista entregaba la pieza antes de ser encarnada y estofada. Estéticamente no ha perdido su valor, pero históricamente es un fraude.

(1) Exposición U.R.L. 1977. Catálogo No. 53.

El gran San Jerónimo de la Catedral, cierra nuestra serie. Más musculoso y más angustiado que el joven San Cristóbal, no le cede en cuanto a coquetería desnudista. Sus hombros lúcidos y sus brazos animados por las venas llaman la atención y admiran por la humanidad, más que por la santidad del personaje.

El magnífico estofado del manto introduce una nota de contraste y de real magnificencia al ambiente de penitencia del viejo luchador contra las tentaciones del mundo. Berlín, como Kéleman, ha publicado el grabado originario de Sadeler, que fue modelo de esta talla; pero para nosotros pierde importancia el modelo, cuando conocemos la violenta pasión espiritual que movía las manos de nuestro artista en crear la imagen del santo. La inmensa barba que hierve como burbujas de agua, la frente despejada y espaciosa, tienen un valor de realidad y símbolo a la vez. (2)

Podemos agregar al grupo de esta época el San Pedro de San Agustín Acasaguastlán, con su conmovedor paso de peregrino-predicador y el Nazareno de San Francisco de Antigua, modelado con amor y devoción. (3)

EL LENGUAJE DE LA PLATA.

Uno de los aspectos del énfasis y el lujo que enaltece la escultura declamatoria es el uso de la plata. Es un fenómeno sintomático que las estatuas revestidas de plata correspondan casi todas al decenio entre 1745 y 1755.

Se conservan en número bastante grande: En Santa Catarina Ixtahuacán, Zunil, Cantel, Sololá, San Lorenzo Mazatenango, Retalhuleu, etc. El primero, en dignidad, es el San Pedro de Almolonga, Quetzaltenango.

La Santa Catarina del pueblo de Ixtahuacán presenta un repujado fino y un modelado de gran calidad y ligereza. Los santos del altar mayor que la acompañan han sido dañados por defectuosas restauraciones. Entre ellos destacan San Pedro, San Pablo y el Eterno Padre que remata el retablo.

Bella labor es la que adorna la Virgen de Candelaria en San Lorenzo de Mazatenango. La Inmaculada de Zunil logra, a pesar de la lámina de plata, dar impresión de movimiento y agilidad del gesto. La regularidad juvenil del rostro y la mirada dulce, difunden belleza en toda la personalidad de la Virgen, realizada por el brillo metálico, a una calidad de criatura de ensueño. Hermoso el arcángel de plata del museo Popol Vuh de Guatemala.

EL LIRISMO DE LAS EMOCIONES.

El crecido interés por las investigaciones científicas no fue ajeno al acentuado valor que la escultura de este período otorga a la representación de las emociones.

Esto, en escultura, implicaba no sólo conocimientos de anatomía, sino del elemento físico y psíquico. En Alemania F. X. Messerschmidt realizó una serie de más de sesenta cabezas representativas de las pasiones humanas que

(2) Berlín Fig. 7. y P. Kéleman. Plate 190. g.

(3) J. A. Matheu lo atribuye al escultor Carlos Bolaños (ca. 1750-1767).

rayaba en el análisis clínico. También los pintores “tenebristas” y Rembrandt habían creado atmósferas altamente emotivas. En este clima se había generalizado la búsqueda de elementos fuertemente excitantes y formas, gestos, colores o detalles capaces de provocar en el espectador violentas reacciones.

Era como si estos rasgos crueles y a veces sádicos poseyeran un desconocido poder lírico que entonces afloraba a la superficie y se revelaba como una nueva poética.

Se crea un tipo de dramatismo prendido al borde exterior del alma y nutrido de detalles chocantes, violentas contorsiones y heridas. Se exaspera la temática del dolor, tanto sea el físico como el moral.

Lo hemos llamado “dramatismo declamatorio”, que a veces se pierde en gesticulaciones teatrales, voces, contrastes hirientes; pero siempre superficiales y a veces insinceros.

En la serie de los Apóstoles de Santa Rosa, San Marcos y San Mateo creemos que pertenecen a esta temporada y sean posteriores a los demás.

La profundidad en que se enmarcan los ojos, el esfuerzo expresivo de la mirada, los pliegues negativos, inducen a colocarlos aquí. El manto surcado por sombras oscuras y hondas, los ojos de San Marcos tremendamente grandes y las arrugas frontales, la pesadez de los paños, son datos que anuncian el gusto de las agudas expresiones.

El San Pedro, del Museo Vásquez de San Francisco, Guatemala, penetra más a fondo en esta temática del dolor. El hombre arrepentido carga en su semblante la duda de su rescate y el terror de la condena.

El Crucifijo de la Familia Farfán, de reducidas dimensiones, su tamaño no llega a una vara de alto, pero de palpitante expresividad, es uno de los mejores ejemplos. Por su alta calidad estética es apreciado y válido por encima de las categorías contingentes y del gusto del momento. Sin embargo, por los detalles emotivos, confirma su participación en la poética de los sentimientos.

La mirada esforzadamente tensa hacia el Padre Celestial y orquestada por sus llagas, la corona de espinas, sus clavos y heridas sangrantes, sumergen al espectador en una lastimosa red de relaciones sentimentales que lo estrechan al Cristo martirizado.

La Dolorosa de la parroquia de Mixco, añade a las penas del rostro las contracciones y lágrimas, el impacto de una policromía que recarga todavía más el efecto de participación al sentimiento de soledad y abandono de la Madre de Dios.

El Nazareno de Sumpango, ennegrecido, deformado y manchado de sangre, proclama también a gritos los sucesos trágicos de la Pasión.

Un caso más llamativo de dramatismo exterior, de altísimos acentos, es el San Pedro de Santa Rosa de Guatemala. La persona erecta concentra en la cara toda la fuerza de la representación. El manto y la túnica son masas indiferentes, manchas de color que crean el fondo oscuro sobre el cual se alza, como una voz solitaria, la cabeza pequeña y casi suspendida sobre la delgadez del cuello. Boca, arrugas de la frente, ojos, giro del pelo revuelto alrededor de la cara, todo está unido y compactado en un solo esfuerzo expresivo de un dolor que no siendo físico hace pedazos el alma.

En el Pueblo de San Andrés Itzapa, el Jesús caído de la flagelación alcanza el clima cumbre de este derroche de dramaticidad declamada en altas voces.

El cuerpo, la cabeza, las manos se cruzan en líneas tan retorcidas como la brutal aridez de una cruz esvástica. Más que un objeto que suscite devoción, el Cristo es un motivo de estremecimiento y de horror.

Pero el desconocido artista no lo pensaba en esta forma cuando, al parecer, casi se deleitaba en añadir detalle a detalle: en el cabello derramado como un cántaro, en las costillas, ancas, muslos todos manchados por las llagas, dispuestas sobre la tez blanca, opalina.

La teatralidad del gesto, unida a la repugnancia de los manchones, crea una extraña armonía que sólo podría ser aceptable a una exaltación apasionada de misticismo, o a una frialdad escéptica.

En tonos más abiertamente agresivos el San Bartolomé del Museo Vásquez de San Francisco, de Guatemala, ostenta los signos de su cruento martirio con la demostración cruda de sus músculos desollados y regados de sangre.

La insistencia macabra en los detalles y los chillidos ensordecedores de las lastimaduras rebasan, en esta escultura, el equilibrio de la representación estética para adentrarse en las oscuras regiones del inconsciente y de los instintos sádicos.

Evidentemente no se trata de las mejores esculturas de este tiempo, pero da muestras bastante significativas de una poética del paroxismo emocional.

El soporte teórico de esta especie de expresionismo plástico se encuentra en las especulaciones contemporáneas. Debieron de ser conocidas a los escultores guatemaltecos las palabras de Antonio Palomino, publicadas en 1724 (Libro II, cap. I) (1). "¿Existe algún arte superior a aquél cuyas secretas flechas penetran los cinco sentidos? Tales milagrosos efectos se obtienen no sólo con disponer reverentemente las imágenes sagradas, sino también por una fuerza escondida poderosa en los retratos o en imágenes humanas puramente profanas".

El San Pedro arrodillado de La Merced, de Guatemala, encarna con propiedad esta valorización de lo humano, exaltado en su fuerza expresiva, con un sentimiento que se transluce en las superficies y penetra por los ojos. La monumentalidad de la cabeza, el relieve esbozado con ritmos contrastados y las zonas de carnosidad palpitante, que proclaman el triunfo físico del ser humano.

La Dolorosa de Santiago Sacatepéquez, imagen de vestir, condensa en la geométrica contracción de los rasgos faciales, en la deformación de los ojos y en el desplazamiento del gesto, todo el dolor de María en la escena del Calvario.

El Nazareno de San Juan Sacatepéquez sigue el mismo patrón de tonos altamente declamatorios, en el rostro ensanchado y regado por riachuelos sangrientos. La apertura espasmódica de los ojos y de la boca, la torsión del

(1) Holt G. Elizabeth: A documentary history of Art. II, P. 227.

cuello, el avanzamiento de la oreja, establecen un acorde violentamente estridente de bandas de color y contornos afilados que provocan los sentidos.

La escenificación en clave heroica es la que se encarna también en el San Cristóbal del pueblo de Palín.

La desproporción entre el tamaño del niño, sumamente pequeño, puesto a volar como pajarito en las inmensas espaldas de San Cristóbal. La impetuosidad del viento registrada en las volutas infladas del manto, el impacto físico de los enormes muslos, la cabeza del santo que raya en lo colosal, denotan la humillación visible de la energía material del hombre, al mismo tiempo que se le exalta como pedestal de los valores del alma.

La cabeza de San Pedro en el Museo de la Municipalidad de Antigua añade una interpretación más convencional y calmada, al estilo fuertemente exteriorizado de esta época.

Una mención especial merecen las dos tallas que se atribuyen a Juan Chávez y Berlin sitúa (p. 110) entre 1737 y 1751, el San Francisco de Paula y el San Sebastián, en la Catedral de Guatemala.

El ermitaño es representado de pie, en un instante de oración, dirigiéndose a Dios en comunicación interior y exterior del diálogo.

La barba blanca, fluyente en ondas graciosas, acompaña el bello plegado negativo del sayo grueso y pobre. Las vibraciones luminosas del vestido agitan toda la figura conmovida por una emoción profunda que se transmite al espectador.

Los ojos ocupan un lugar eminente en el diseño del rostro, hechos resaltar por el contorno de la barba y el marco obscuro de la capucha. Reflejan en la mirada cosas celestes que inquietan al hombre-común, quien, por sí, no sabe ni puede ir más allá de la materia.

La calidad artística de esta figura es de lo más alto de toda la técnica escultórica guatemalteca.

El San Sebastián supera quizás al San Francisco de Paula por los contrastes y juegos luminosos. La cara de joven íntegro y atrevido es lo primero que llama la atención del público. El dinamismo del gesto y la rapidez de la acción se condensan en la inestabilidad de la postura de todo el cuerpo que traza un arco vertical carente de apoyo en la base. La blancura del cuerpo delgado y nervioso choca con la obscuridad del árbol y la pasividad de los vestidos plegados y abandonados. La belleza física es transfigurada en una virtud moral.

Así como se ha encontrado el grabado que fue modelo del San Jerónimo, el de Jesús a la columna, y otros, para San Sebastián me permito señalar un cuadro de enorme parecido con la figura de este Santo. Es del pintor alemán Hans Rottenhammer, (1564-1625) ahora en el museo de la Universidad de Kansas. No conozco la historia de este cuadro, ni quiero afirmar que éste haya servido de modelo, pero deseo subrayar la gran analogía entre los dos, en el diseño y en la luz. Se debe tener en cuenta que en ésta, como en otras ocasiones, la imagen de San Sebastián, de Chávez, resulta invertida de derecha a izquierda con relación al cuadro citado. Es posible que ambas deriven de algún grabado de la mitad del siglo XVIII. Esto sólo demostraría cómo ciertos prototipos iconográficos tenían éxito en diferentes partes del mundo.

Más que restarle méritos a nuestro artista, este hecho vendría a confirmar el principio barroco de la imitación-del-ideal. No es el contorno o la figura exterior de una obra la que constituye el objetivo de nuestros artistas. Esta puede ser dada por un dibujo o un modelo. El ideal interior, las pasiones del alma, las esperanzas y las decepciones son los valores que el artista guatemalteco, como otros artistas barrocos, pretendía infundir a la dura materia en la realización de sus tallas.

3.3 TENDENCIAS-PSICOLOGICAS Y ROCOCO. 1751-1773.

Llegados a la mitad del siglo XVIII, las decoraciones, tanto en Europa como en Guatemala, se vuelven más ricas y caóticas. En Nápoles Antonio Corradini y Francisco Queirolo (1749-1766) dan prueba de un sorprendente virtuosismo, cubriendo las figuras con objetos simbólicos como la tosca red del "Engaño" o los delicadísimos velos transparentes de "la modestia". Ellos elevaron a un punto extremo esta hiper-destreza que desarrolla la diferenciación de las superficies, tan buscada ya por Bernini.

En esta edad, el virtuosismo formal afecta también a los escultores anti-güenos, quienes se dejan preocupar tanto, por intereses técnicos, que a veces el contenido queda eclipsado por la ilusión de las superficies.

La tendencia formalista clacisista nunca completamente apagada, vuelve a hacerse sentir en el tercer cuarto del siglo. Un mayor énfasis en los atractivos individuales del sujeto sustituye la violencia representativa del período inmediatamente anterior.

Los escultores de la mitad del siglo abandonan los gestos grandiosos y se dirigen en búsqueda de las vibraciones psicológicas del individuo.

El rococó que se originó en Francia, sobre todo en las artes menores, tuvo su impacto en la escultura. La creación de obras menores, más íntimas, destinadas a los camerinos y mansiones particulares, toma un auge más grande y se extiende a otros países.

Mientras el rococó se difunde por Europa, en Austria, Alemania y Holanda, como una expresión más bien popular, de la fe, las clases altas se refugian en una existencia apartada y artificial.

También en Guatemala el uso de materiales livianos como cuero, o telas empapadas de estuco, conduce a representaciones frívolas y escenográficas.

Los autores son los siguientes:

Europa en General	España	Guatemala
Ignatz Günter Straub Jorhams Fragonard Chardin Dietz Faisctmayer	Françisco Salzillo en Valencia Luis del Peral José Ruiseñor en Granada Duque Cornejo en Sevilla	Matías España 1740? Manuel Piedrasanta Francisco Javier Gálvez

Matías España desplegó su actividad desde mediados de este siglo. Fue escultor, tomó aprendices en su taller en 1747 y se mantuvo activo todavía hasta finales del siglo. Fue casado con María del Socorro Ortega. Al parecer es autor del San Salvador de Horta, conservado en el Museo Vásquez de San Francisco, Guatemala, el cual, como lo puso de relieve el P. Lázaro Lamadrid, posee en la espalda una inscripción con el nombre del autor. Murió en 1800 y fue sepultado en San Agustín (Berlin 112). Al parecer fue padre de otro escultor, Vicente España.

De Manuel Piedrasanta escasean los datos. Víctor Miguel Díaz nos asegura que trabajó hacia 1765 y en esa época realizó el San Ignacio que se conserva en la Iglesia de La Merced de Antigua (V. M. D. 170).

Francisco Javier Gálvez tuvo que ser una gran figura de ensamblador si a él se le encargó el retablo del Santo Cristo de los Reyes de la Catedral. El contrato se firmó en 1747.

No sabemos con exactitud si también fue escultor. Berlin le atribuye los dos retablos de la Merced de Guatemala que ocupan los extremos del crucero. El contrato de 1758 dice que uno de ellos estaba destinado a la Imagen de Jesús Nazareno y el otro para la de Nuestra Señora de la Esclavitud.

Es posible que algunas de las estatuas que todavía hoy están colocadas en los dos retablos indicados arriba, sean de este artista.

EL ULTIMO BARROCO.(1751 – 1773).

Empezamos, la segunda mitad del siglo XVIII, con analizar un grupo de esculturas cuya forma exterior, movimiento, pliegues y colores son todavía barrocos, sin poseer aquel sentimiento y emotividad que distingue ese estilo.

En primer lugar el San José de Santa Rosa de Guatemala. Obra de un excelente escultor, seriamente dibujado, con un cuidado minucioso de los detalles; pero carente de la seguridad de toque de la gran época anterior.

La decoración invade todas las superficies, el estofado posee una riqueza particularmente cálida. El niño adquiere una importancia más grande que lo corriente en el enlace de cariño vivamente expuesto, que establece un rasgo sentimental entre las dos figuras.

La expresión del Santo resiente de algunas crudezas del corte, pero es compensado por el realismo del gesto, la compenetración que demuestra en su función de padre legal y defensor de Jesús. Las manos de San José, estrechamente relacionadas con los piecitos del niño, la confianza expresada en la mirada y el movimiento de abandono del brazo derecho, explican el éxito que la estatua tiene entre el pueblo.

Es notable, en esta talla, la policromía encendida de los vestidos y el encarnado brillante de los rostros. La gran caracterización de las superficies opone las diferentes clases de tejidos: el del manto más rígido y lanoso, el de la túnica de San José más ligero y sedoso, y el del niño de textura más resaltada y dinámica.

Otro San José, el del altar de la Divina Pastora en San Francisco, Antigua, es un claro ejemplo de un barroco tardío, en el que la ornamentación se lleva lo mejor y la personalidad del santo queda en una situación secundaria, formal y desvalida.

La Santa Catalina de su Iglesia en Guatemala, talla de bulto que vino a luz, desde su retiramiento, después del último terremoto, tristemente golpeada en la cara y el lado, es también de un barroco avanzado, de colores fuertes y contrastados, expresión cuidada y convencional, gesto cálido y traje de una elegancia pesada y sonora.

La Santa Catarina del Guarda Viejo, Guatemala, es todavía imponente en su estructura, pero la ejecución decae y se apresura sin profundos convencimientos. Su cara es serena y bella, enriquecida por una cabellera finamente labrada.

Por último Santo Domingo de San Agustín Acasaguastlán es todavía una de las grandes esculturas de este siglo. El estofado de un dorado auténtico y regio, el movimiento de la figura comparable con cualquiera de la gran época. El gesto proporcionado y espléndido, la masa pesada del manto, logrado, con esmerada precisión de detalles.

La cabeza de este Santo Domingo, muy pequeña y graciosa, denota ya el sentido no-barroco del gusto refinado y débil de este tiempo. Los pliegues animados por un complejo cruzar de líneas, forman la trama ligera, como una sutil red que envuelve la figura y la empaña, dejando resaltar por contraste la cabeza y el rostro. Un rostro muy estudiado, pálido, intensamente inspirado.

El perfil delicado y la frente estrecha hacen pensar que se trate de un retrato de algún personaje real y de un modelo viviente. Una gran joya, ya en la frontera final del rococó.

EL ATRACTIVO DE MATERIALES EXOTICOS.(1751 – 1773).

Pal Kélemen observa (p. 150) que en Quito el escultor Toribio Avila, hacia la mitad del siglo XVIII, era conocido por realizar retratos de las Hermanas, en cera.

También los artistas guatemaltecos se abandonaron, a ratos, a los atractivos de materiales raros y exóticos: cera, cuero, brín, etc.

De cera poseemos un magnífico San Pedro, colocado en un paisaje policromado de grutas y flores. La delgadez penitente del santo, los ojos consumidos se expresan en la profundidad de la mirada y el relieve de viva eficacia claroscuro. La estatua sólo mide alrededor de treinta centímetros de alto y es propiedad de los herederos de la Familia Aycinena.

Otro material exótico utilizado es el cuero.

El San Judas penitente de Villa Nueva, enteramente revestido de cuero, responde a este gusto inquieto y superficial del rococó. La cabeza es labrada con suma dignidad. La barba larguísima confiere al rostro una monumentalidad profética. En la Iglesia de San Pedro Piñula hay también una virgen cuyo manto, labrado en cuero, le da una extraña apariencia de fantasía inacabada. De cuero es el San Miguel que comentamos en San Juan La Ermita.

La tela de brin mezclada con estuco compone todo el complejo y ondulado traje de San Eloy en la Merced de Guatemala.

El personaje con sotana dorada, sobrepelliz y manto, está en acto de dirigir al público un discurso. El rostro de un modelado fino y de rasgos nobles, las manos hábilmente extendidas en el espacio, retractan un perfecto "abbé" francés progresista, de los tiempos cortesanos de Luis XV.

Con el mismo sentido de ligereza y refinamiento cultural el San Agustín, de San Agustín Acasaguastlán, agita solemnemente el manto y mueve ligeramente los pliegues geométricos y rítmicos del sobrepelliz.

La expresión de sutil intelectualidad y ágil manejo de ideas es un gracioso reflejo de las ideas nuevas que agitan el clima cultural antigüeño.

Otra imagen de este material es una virgen con cara y manos de jaspe, de propiedad particular (1), bellísima talla de camarín.

San Nicolás de Bari, de colección particular (2), estatua pequeña de unos cuarenta centímetros de alto, se coloca aquí por su estilo parecido a las anteriores, aunque no sea de materiales raros. Gesto de predicador, cabeza labrada con fresca sonrisa y temperamento sosegado, insiste una vez más en los rasgos esenciales de la psicología del momento.

El estofado plateado de su roquete es labrado con un alarde de pliegues dobladitos y una líquida corriente que se armoniza con el tono ligero y discursivo de las manos. Estilo análogo al de San Eloy.

En el género de la búsqueda de materiales, hay un bellissimo misterio de la misma casa de Fortuny (antigua casa Aycinena de la séptima avenida zona 1 de Guatemala). Las imágenes de San José y la Virgen arrodillados, con manos y caras de jaspe y estofado bruñido casi como una coraza metálica, componen una armonía de oros y lirios en el contraste rebuscado de las texturas y el repujado de las superficies. Estas esculturas nos recuerdan la "kleinplastik" alemana, pequeñas obras de tradición antigua que en el rococó reviven con toda su gracia. La producción fue copiosa, difundiéndose por toda Europa. Algunos ejemplares llegarían también a América. Muchos de estos misterios del Nacimiento, de tamaño pequeño, pueden haber sido influidos por este género de escultura que ocupa una posición intermedia entre la porcelana y la más formal talla en madera.

CUANDO EL ARTE SE VUELVE RAZON. 1773 – 1783.

Este fue el período en que el hombre educado creía con fe inquebrantable en el poder de la razón y de la ciencia y en la perfectibilidad del ser humano. El hombre, medido en términos de razón, se refleja en el arte con toda su auto-conciencia, disciplina y cultura. El clasicismo vuelve a tener cartel como forma acabada y control de los sentimientos. La exuberancia, las búsquedas, deben reducirse a la regla, controlarse en el dominio y a la luz de la mente.

(1) En la Exposición del Instituto Guatemalteco de Arte Colonial 1977, Noviembre.

(2) En la Exposición de la U.R.L. Catálogo No. 26.

La Cabeza de Cristo, del Museo Vázquez de San Francisco de Guatemala, nos da un ejemplo de esta preocupación por el total equilibrio de las pasiones. No podría llamarse clasicista. Más bien es un realismo controlado y suavizado, que elimina las fealdades del detalle y busca la claridad proporcionada del conjunto.

En nuestra perspectiva de hoy, nos da una impresión global de frialdad, aflojamiento, muy lejano de los arrebatos emocionales en que nos sumergía el barroco.

El Jesús a la Columna, del mismo museo, sigue por el mismo camino de clacisismo desvirtuado y realismo amanerado. El desnudo del Cristo flagelado no soporta la gravedad del tema místico y acaba por dulcificarse en una contemplación del cuerpo, entre fría y complacida.

Esta escultura corresponde, con precisión, al grabado que P. Kéleman publicó (plate 190) de un Cristo a la Columna de Van Diepenbeek. La comparación ayuda a formarse una idea de la independencia del artista con respecto al modelo, cuya silueta externa es copiada a la letra, pero cuyo espíritu es substituido por un racionalismo abstracto y agonizante. La blandura de los músculos y de la piel, el abandono pasivo de la mirada lánguida y azucarada, no se ajustan al tema dantesco del "Hombre de Dolores", quien combate la lucha del pecado de la humanidad, rescatado por la justicia.

Posee detalles anatómicamente hermosos, como las manos contraídas por el espasmo, el esfuerzo equilibrado de los pies cruzados, ondulación natural de la espalda. Pero éstos no rescatan la general ausencia de vitalidad y de pasión.

En el Carmen de Guatemala, la estatua de vestir de San Juan de la Cruz presenta otro hermoso ejemplo de un racionalismo iluminado, que no llega a infundir en sus imágenes un pleno aliento de vida.

La cabeza es tallada con precisa exactitud, el modelado del volumen es balanceado. Rasgos regulares y mirada limpia y agradable. El pelo esponjoso, la barba menuda y sedosa. Pero el acabado perfecto del color no logra infundir aquella vibración interior que es presencia de alma y vida de sentimientos. El realismo es exterior y puramente conceptual.

En el Nazareno de Villa Nueva, un acorde suave de sentimientos a medio expresar logra animar un poco el formalismo vacío de la plástica. El lenguaje de las manos y el tono sumiso del color, hacen del Jesús más un pensador preocupado, que un "salvador" capaz de arrastrar a la humanidad.

La frente es generosa y el corte angular, la barba puntiaguda, los párpados entreabiertos y los labios a punto de murmurar una reflexión. Se ha perdido toda la grandiosidad de los "Cristos barrocos" para entrar en una meditación escéptica de tipo clásico.

Las dos figuras de vestir de Ciudad Vieja: Santo Domingo y San Francisco, se hacen al mismo sentido de formalismo y cálculo racional. La mirada inquisitiva hacia lo espiritual se queda prendida en la desconfianza humana más que lanzarse al riesgo de la fe. Arte de una edad espiritualmente retraída aunque pujante en lo económico.

La Santa Ana de San Agustín Acasaguastlán resume en clave neoclásica el costumbrismo de la primera veintena del siglo. Santa Ana es una buena ama de casa nunca libre de angustias familiares y preocupaciones prácticas. Su atento acudir a la pequeña María es más la solicitud de una prudente mamá, que la guía inspirada de la "mujer fuerte" del Antiguo Testamento. El pálido colorido de la cara de Santa Ana y de la Niña María denotan, en el artista, una tendencia a buscar acuerdos silenciosos e íntimos.

San Nicolás de Bari, de Mixco, conserva en la agitación de los brazos y del manto un resto de grandiosidad barroca, pero el rostro ha sido sometido al "tratamiento de belleza" del escepticismo especulativo de la ilustración. Los ojos grandes y el perfil elegante no rescatan la débil expresividad de un diseño torpe y teórico. Toda la apariencia elegante y policromada de este santo queda relegada a una distancia inalcanzable para el espectador.

El Nazareno de Itzapa, circundado por una palidez de muerte más que por huellas de crueldades físicas, flota en una atmósfera de inseguridad muy parecida a un reino fantástico. Los ojos tremendamente blancos y la palidez del rostro, plantean una interrogante escéptica y dejan al espectador un sentido de vacío y el deseo de un contacto más humano.

El bello formalismo facial, grandioso e inútil, se vuelve a encontrar en el Santo Domingo del Museo Vásquez. Un cordial hombrecillo de la clase estudiantina que no resuelve problemas teológicos sino más bien los plantea. La sensación de contacto y de inmediatez que producen el vestido blanco y la cogolla oscura, indican al espectador un acercamiento ideal que permanece al estado de proyecto y no logra madurar en pasión sentida y vivida.

El pequeño San Antonio del mismo lugar, de líneas claras y modelado sensible y huesudo, está como pendiente de una interrogante y ofrece su simple y voluntariosa disponibilidad, sin un profundo compromiso interior.

Otras muchas imágenes pequeñas de este período, acabadas con primorosa voluntad, poseen actitudes de reflexión y de silenciosa meditación que refleja el gusto racional.

Una de ellas, muy bella por cierto, es el San Francisco de la Merced de Guatemala. Estatuilla de unos treinta centímetros. El manto es azulado, un cráneo en la mano izquierda y el crucifijo en la derecha. La capucha, que casi oprime la cabeza en un recogimiento forzoso. Todo contribuye a establecer una atmósfera de suspenso y de conversación "hamléctica" con los misterios de ultratumba. La cara del santo es de alabastro, como sus manos y la calavera. Su claridad transparente añade una luz casi metálica a la especulación del personaje.

El corte que se produce en este estilo, hacia el año del gran desastre 1773, no es sólo un fenómeno geológico. Es, en primer término, un terremoto psíquico cuyas sacudidas de tipo político y sociológico rebasan la destrucción material de la ciudad de Santiago.

3.4 EL NEO-CLASICISMO: 1773-1820.

La soberbia autoconfianza de los escultores rococós, el sutil virtuosismo de que disponen, les permitía transmitir a sus estatuas una gran delicadeza de tonos y el gusto de tintes ligeros de tipo pastel. Las reverberaciones que circundan al espectador, lo rodean de un ambiente más o menos de nebulosidad plateada y llena de color.

Hacia 1760 un viento frío comienza a soplar desde el mundo-antiguo a través de la atmósfera tibia del rococó. El culto floreciente de las antigüedades se generaliza y toma el auge de una moda.

Reaparecen en la arquitectura y en la decoración, elementos clásicos, pero adaptados al gusto moderno.

El estilo neo-clásico, que en Francia se hizo coincidir con el de Luis XVI, puso énfasis en líneas directas y simples y formas graciosas, resaltadas con adornos tallados con delicadeza y derivados de los motivos clásicos, como vestidos, divanes, guirnaldas, medallones y ánforas.

Las academias con sus bagajes de reglas se imponen al gusto, y a lo largo de este siglo conducen cada vez más, a la imitación de lo clásico.

No consiste en una reencarnación de las ideas del renacimiento. El movimiento se desarrolla esencialmente sobre la base de un conocimiento más técnico y culto de las antigüedades y un olímpico desprecio hacia la edad anterior, o sea el siglo XVII, como también hacia la Edad Media y al Renacimiento.

Este regreso a los primeros principios, es quizás la nota más característica del neoclasicismo, porque éste ha sido en primer lugar un movimiento cultural. Sus hechos decisivos no fueron las obras de arte, sino los libros y las publicaciones. Estas últimas, no siempre exitosamente, encontraron realización en el arte, como aplicación de ideas artificiosas.

Los libros contenían colecciones de objetos antiguos, o estudios sobre ruinas de Roma y Grecia. El famoso "Ensayo sobre Arquitectura" de Laugier y "Reflexiones sobre la imitación de las obras de arte griegas de Pintura y Escultura" de Winkelmann, fueron publicados entre 1750 y 1760. (Kitson p. 158).

Quizás por primera vez, en la historia, las informaciones sobre arqueología clásica y el mundo cultural romano y griego estudiaban con seriedad científica el suelo y subsuelo de Roma y se extendían más tarde a Grecia, Asia Menor, Egipto y los territorios del Imperio.

Winkelman en su exaltación de la escultura griega había enfatizado dos aspectos de valor universal: "la simplicidad, calma y grandeza de la expresión y la precisión del contorno (Kitson p. 161)".

Winkelmann venía a reafirmar las antiguas reglas académicas sobre dignidad, idealización, fidelidad a las reglas. Esta doctrina era una declaración de guerra a todo arte barroco.

Con ella el arte se transforma en un diálogo, entre el presente y un pasado lejano, guiado por reglas proclamadas enfáticamente desde las brumas de

Dresden por un teórico alemán que sólo conocía el arte Griego a través de copias romanas.

Aunque se declarara clasicista, el nuevo estilo, no poseía por sí un contenido especial. Las reglas eran: noble simplicidad, calmada grandeza y precisión de contornos. La doctrina de la precisión linear es quizás la que más éxito tuvo, sobre todo en la decoración de interiores y en la escultura.

Es difícil establecer el momento en que penetra la nueva sensibilidad entre los escultores guatemaltecos, pero es fácil ver que de las esculturas que hemos comentado, muchas ya respondían a las exigencias de este gusto.

Con el terremoto de Santa Marta de 1773 y el traslado de la capital al Valle de la Ermita, el espíritu neoclásico, de repente, se hace totalmente consciente.

El escultor Garci-Aguirre pone mano a la obra para organizar una gran Academia, a imitación de las de Europa, con las tres divisiones del arte clásico: Arquitectura, Escultura y Pintura.

En general la reacción consiste en una negación de todo lo barroco y de las extravagancias estilísticas, buscando, al contrario, apegarse al "modelo mejor" y a las "Mejores reglas".

Puede comprobarse la llegada del gusto neoclásico, por lo que se refiere a Arquitectura en la Antigua, por la frialdad de algunas fachadas de la segunda mitad del siglo XVIII, como el San José Viejo, Capuchinas, Escuela de Cristo y Recolectión, pero más aún en ciertos detalles constructivos. Entre estos últimos el famoso edificio circular de Capuchinas.

Esta "rotonda" construida en la segunda mitad del siglo y posiblemente inacabada a causa del terremoto, se entona a la propaganda formal del libro muy conocido de Laugier (1753).

Inspirado por sus ideas es el Pantheon de Sufflot y la Dance's New Gate Prison del inglés Sir John Soane, como más tarde la Barrière de la Villette de Claude Nicolas Ledoux.

Arquitectos, como escultores, tenían la mirada fija en Grecia y Roma clásicas, de las cuales había tenido origen, según Winckelmann, "el buen gusto que se está difundiendo cada día más por el mundo". (Holt. 336).

Los principales nombres de artistas de esta última era colonial son:

Europa en general	En Guatemala
Giovanni Piranesi	Vicente España
Falconet	
Bouchardon	
Girardon	Albino Quezada
Canova	
Winckelmann	José Bolaños
Laugier	
J. M. Rysbrack	José Manuel Calvillo (?)

José Manuel Calvillo se presenta en 1743 contratando un retablo de Nuestra Señora de Guadalupe para la hermandad y Hospital de San Lázaro. Es tallador y no sabemos hasta qué punto también escultor.

Albino Quezada toma un aprendiz en 1769. Era maestro tallador y dudamos si también hacía escultura.

Vicente España, según Berlin, es posiblemente hijo del artista Matías España. Se casó con Manuela Núñez en 1775. Vivió, pues, en la nueva capital y según *La Semana Católica*, citada por el mismo Berlin, fue discípulo de José Bolaños y es autor de la Piedad del Calvario de la nueva Guatemala.

José Bolaños, si tenemos que dar fe a la misma fuente a que se refiere Berlin, fue también escultor y vivió en la nueva capital (Berlin 99).

Entre las obras que caracterizan el paso hacia lo neo-clásico, podemos colocar en primer lugar las imágenes pequeñas de este gusto que en esta temporada cobran un interés particular por la elegancia de su composición y los detalles decorativos.

Un bello ejemplar es la Virgen de la Asunción de la Familia Fortuny, que apenas mide unos treinta centímetros de alto. Su peana de plata es neo-clásica, los angelitos colocados en actitud de volar rodeando las nubes y la bella y delicada imagen de la Virgen, lo afirman. El estofado de colores brillantes acompaña la clásica compostura de la imagen.

También la Virgen de la Merced de la Familia Herrera (1) pertenece a este gusto del diseño claro y el contorno siluetado, con un estofado de textura original y verista, un acabado precioso de los detalles de las manos y del rostro. Esta pieza sólo mide veinticinco centímetros de alto.

San Martín Obispo, pequeña escultura de la Merced de Guatemala, de poco más de treinta centímetros, es un ejemplo brillante del neoclasicismo en la composición y ejecución de los detalles de las manos enguantadas, la mitra del obispo y los símbolos eclesiásticos de su rango.

San Rafael de La Merced, de Guatemala, es una imagen de escritorio del mismo tamaño de la anterior, y posee la riqueza de una labor de orfebrería, con un suntuoso trabajo de repujado en las alas, la bandera y la coraza. Las manos y la cara son de alabastro y la elegante túnica es estofada. Aunque repita las líneas convencionales de los arcángeles, consigue dar a la figura un equilibrio de masas y una serenidad de expresión, que distinguen lo neoclásico.

La Virgen de la Asunción del Pueblo de Tactic, de manto estofado con bandas suspendidas en el viento. La silueta elipsoidal, da a la postura de la Virgen una tranquilidad de expresión y claridad de contornos que denota las preferencias estilísticas de este final de siglo.

Entre los Crucifijos tenemos el de Villa Nueva. Su estilo es influido por conceptos neoclásicos, en el modelado del paño y la coherente flexibilidad del contorno. Como diría Lessing, en su *Laocoonte*: "Para expresar tan noble alma se aparta la habilidad constructiva de la belleza natural" (E. G. Holt 353). El artista, siguiendo los cánones neo-clásicos, debe haber sentido dentro de sí la grandeza mental que ha impreso en su talla. Por tanto evita expresar

(1) Exposición U.R.L. 1977. Catálogo No. 50.

pasiones que produzcan feas contorsiones y reduzcan el cuerpo a posiciones innaturales que destruyen la bella línea que lo delimita cuando se encuentra en estado de descanso. Los rasgos de la pena están reducidos a algunas líneas que arrugan la frente y ponen en movimiento los cabellos. El cuerpo es abandonado dócilmente a su natural postura, que corresponde al descanso que sucede a los tormentos. El Crucifijo de la Casa Fortuny mantiene en la consistencia natural del paño y en el relajamiento muscular los mismos principios de belleza serena, derivada de los clásicos. (2).

Otro grupo de esculturas, en que domina el academismo, la preciosidad formal y la belleza de la composición clásica, por encima de la expresividad comprende los siguientes: El San Juan de la Iglesia del Carmen. Figura erecta que lleva en una mano el estandarte del Precursor. La estatua es de tamaño natural y está diseñada con arreglo a las fórmulas de grandeza, claridad y calma de los neoclásicos. El modelado del cuerpo, piernas y brazos es acariciado con una atención excesiva dirigida a la exactitud del volumen y a la regularidad del gesto. La hermosa plasticidad del rostro, el pelo ondulado y la barba separada en dos volutas simétricas idealizan al joven San Juan como un prototipo del encanto físico e intelectual. Es una escultura académica.

El academismo y el formalismo regular y frío resaltan mayormente en el San Elías Carmelita de la misma Iglesia. La cabeza está construida como la de una estatua griega de solemne y abundante cabellera. Barba de filósofo y perfil delineado con extrema finura. Una aplicación perfecta de las reglas, sin conseguir el beneficio del arte.

En este caso como diría Goethe: "Las reglas del genio son más deleterias que sus ejemplos." (Holt, 363).

Es de estilo alejandrino. El arte en que se inspiran las reglas del neoclasicismo. El efecto abstracto y formal de las mismas conduce a un enfriamiento total de los sentimientos y a la instauración de un academismo desprovisto de vitalidad. La deficiencia que el mismo Goethe señala con las palabras: "Todo el poder de la actividad y su realización, es mutilado por la escuela y los principios". (Eliz, G. Holt, 367).

Entre el San Francisco de Paula de Juan Chávez, en la Catedral, y este San Elías, existe una afinidad estilística de técnicas y de concepción, pero la distancia espiritual es inmensa. Allá la fuerza emotiva del barroco inspira una corriente de vida que conmueve, mientras en esta bella ejecución académica nos rodea el frío de una imposición ajena y exterior.

El Jesús a la Columna de la Iglesia del Calvario, de Guatemala, es una obra de alto academismo. Cristo es delineado atado a una columna baja, según un esquema que se ha vuelto tradicional.

Los brazos cruzados y estirados hacia un lado contrastan con el rostro doblado a la derecha y coronado por una banda de bucles, de imponente efecto escénico. El paño que rodea los muslos tiene una consistencia ligera y un doblado de tipo clásico.

(2) Propiedad de los herederos de la familia Aycinena.

Los golpes de la flagelación marcan manchas paralelas distribuidas regularmente sobre los brazos, los hombros y el tórax.

Pero, ni la torsión del busto provoca tensión, ni la doblez del cuello y de los ojos, mirando hacia el cielo, producen sensaciones profundas de dolor. El formalismo de la escuela no penetra en las fibras del corazón para d'arles vigor y auténtica expresión estética.

La de la "Piedad" es la escena trágica por excelencia. La vemos representada en la iglesia del Calvario con la gran estatua de la Virgen que recibe en sus rodillas al hijo, muerto en la cruz. Es una estampa inmortalizada desde la Edad Media por la tradición Gótica; Miguel Angel, Berruguete y Gregorio Fernández hacia el Barroco: una serie de imágenes, todas ellas de un emotivo dramatismo.

Al contrario ésta, atribuida al escultor Vicente España, aparte de algunos defectos de diseño, ofrece una sorda resistencia a la emoción. Es formal y rígida.

En la Piedad del Calvario de Antigua, el Cuerpo de Cristo posee todo el abandono y la flexibilidad del cadáver recién fallecido, ensalzado por una tonalidad oscura y sentimental que se refleja en el rostro de la Virgen María, estableciendo un contacto de sentimientos. Mientras, en la de Guatemala, ambas figuras están encerradas en una rigidez formal que paraliza los sentimientos y excluye toda participación emocional en la escena. El modelado del Cristo es de una formosidad indiferente. La expresión de la Virgen, excesivamente estática, queda como sepultada por el velo blanco en una cascada jabonosa que se cruza entre ambas figuras.

El academismo neoclásico mal puede entonarse a las grandes tragedias humano-divinas de los misterios cristianos. Este termina en una grandilocuencia vacía e inauténtica.

El San José del mismo Calvario, recalcado sobre la fórmula de Alonzo de la Paz, sufre de la pesadez de formas de este mismo estilo. Nos hace recordar los elogios del P. Julio Vallejo (1774) cuando atribuye a Bolaños y Blas Bodega las numerosas estatuas de este santo en la segunda mitad del siglo XVIII.

A LA PUERTA DEL ROMANTICISMO. 1773 – 1820.

El neoclasicismo en sus reinterpretaciones, a veces, adopta elementos góticos, a veces temas de contenido clásico y a veces se deja influir por la naciente sensibilidad romántica.

Los reflejos de romanticismo se pueden reconocer en algunas esculturas de este período. Una interesante obra iconográfica es la que representa el joven fraile San Vicente mártir del Japón, muerto en la cruz, del Museo Vásquez de San Francisco, Guatemala. En él se condensa el espíritu devoto y rococó guatemalteco, conmovido por el santo de América. Una bien compuesta figura de muchacho mexicano en la cruz, atravesado por dos lanzas japonesas.

La talla posee una ligereza casi ascensional. La policromía del estofado le añade una sugestiva nota de color.

Una geometría de hojas doradas, dispersas en el fondo negro del sayo, tímidamente expresan, en su psicologismo, la juventud inocente del santo sometido a sangriento sacrificio. El predominio de ritmos redondos queda balanceado por la dispersión formal de los brazos abiertos y el trazado geométrico de las lanzas. La amabilidad del rostro, el recogimiento del contorno clásicamente limpio, denota una búsqueda de armonía interior que es prelude de la angustia romántica y del íntimo coloquio con las cosas.

El santo parece volar sobre la cruz en una postura de éxtasis. Las mangas, formando como bolsas de aire, intensifican este sentido de ligereza y separación de la tierra y consagran esta obra como una de las más grandiosas e íntimas del neoclasicismo guatemalteco.

Ya casi al cerrarse el siglo, en 1794, tenemos la obra de Vicente España en San Salvador de Horta, del mismo lugar. Una de las más románticas en su modesto movimiento, mirada humilde y delicada expresión de hombre interior.

La gran cogolla del santo hace resaltar el cuello. El pelo labrado en guedejas ligeras y vibrantes resalta la excavación profunda de las órbitas. El plegado con su fino paralelismo de canalitos quebrados y ligeros deja percibir el aliento de la luz y de la vida, aunque sea en clave sumisa. La palidez romántica del rostro y el gesto de acentuada suavidad imprimen a la figura un contenido lírico de sabor casi arcádico.

El Beato Aparicio, aproximadamente del mismo tamaño y carácter que el anterior, continúa en esta línea romántica del neoclasicismo de Guatemala. El mismo modelado psicológico y sereno, la misma atmósfera sutil de un lirismo pálido y sentimental.

Santa Clara del mismo museo posee una gracia femenina que supera la actitud de simple y cordial acogida, en una atmósfera de silencio y meditación.

La cabeza de Cristo de Santa Rosa de Guatemala es, posiblemente, otra talla sentimental y fría de este último cuarto del siglo XVIII.

Ya casi a comienzos del siglo XIX, la Virgen Inmaculada de la Merced combina todavía caracteres del barroco con el gusto neoclásico en el dorado deslumbrante del estofado y la ligereza graciosa del gesto.

Su cabecita muy pequeña es de una delicada femineidad. Los brazos cruzados en un simbólico recogimiento, los volantes del manto ligero y alusivo, son como una puerta abierta entre la temática obscura y pasional del barroco y el refinamiento de la pura razón.

CONCLUSION:

Llegados al final del recorrido, nos preguntamos: ¿Cuál es el tema fundamental de la entera panorámica?

Haciéndose la misma pregunta, para Europa, Michael Kitson (167) contesta que el rasgo más general de esta época barroca es “el triunfo del arte aristocrático”, aquel arte que se crea para el gusto del rey y de los nobles.

En Guatemala el arte colonial es, como todas las actividades de un país en formación, un acto de síntesis. Como tal, abarca esencialmente dos caracteres: al primero podemos llamarlo también “aristocrático” y al segundo lo llamaríamos “étnico”.

Lo “aristocrático” del arte guatemalteco no tiene la significación de ser un arte cuya finalidad fuera únicamente la de complacer a cierta clase de personas. El sentido aristocrático es innegable en la búsqueda de modelos altos, dignos, dorados, pero el contenido religioso indica una altura no social sino metafísica. Era como proyectar a un plano ideal, una sociedad cuyas fronteras estaban sometidas a amenazas circunstanciales y debían de justificarse y consolidarse en la jerarquía de un orden divinizado, que encontraba su complemento en el destino trascendente. El retablo es la unidad más perfecta en esta encarnación de una estructura ordenada y jerarquizada.

El segundo elemento es la etnicidad. Aunque el centro principal fuera la ciudad de Antigua, fundamentalmente ladina, este arte tiene centros de creación en toda la república en poblados enteramente indígenas y en la misma Antigua muchos artistas son indígenas. De sabor indígena es también el misticismo espiritual que transluce en la calma interior y concentrada de las esculturas. Este acuerdo unánime que caracteriza la producción escultórica, juega el papel de crear una imagen de personalidad, para una comunidad que busca identificación.

En la actividad del culto y el marco estético, creado por los artistas, la nueva personalidad lanzada entre cielo y tierra tiene poder sobre la idealización que da aliento y confianza a todos los niveles sociales, tanto los campesinos, los gremios del pueblo como la clase dominante. Les proporciona el poder reconocerse en el presente y mirar hacia el futuro con la segura conciencia de su propio ser.

Más que en Europa, el artista antigüeño queda incorporado a la sociedad y no marginado, o condenado a criticarla. Conscientemente, es uno de los factores de creación de una personalidad colectiva.

Cuando consideramos este arte como patrimonio de una nación, señalamos a la vez la necesidad de que esta inmensa producción, que es un testimonio histórico, se prolongue en la realidad contemporánea para seguir llenando su función.

El tema central de la obra de Herbert Read: *Icon and Idea* (p. 2), es fundamentalmente éste. En su primer capítulo cita las palabras del filósofo alemán Conrad Fiedler: "La actividad artística empieza cuando el hombre se encuentra cara a cara con el mundo visible, como algo inmenso y enigmático. En la creación de la obra de arte el hombre se compromete en una lucha con la naturaleza no con el fin de la supervivencia física, sino por su propia existencia mental". (p. 17).

Y Read comenta estas palabras añadiendo: "El arte ha sido y es todavía el instrumento esencial de desarrollo de la conciencia humana".

Nuestra gran escultura es el testimonio de un esfuerzo para interpretar al mundo. El día en que cese, en un pueblo, el cuestionamiento estético frente a la realidad exterior o interior del hombre, su sociedad o el mundo, ese pueblo habrá dejado de pensar y de existir.

(1) Michael Kitson: *The Age of Baroque*. Mc. Grow Hill. N.Y. 1966.
(2) Herbert Read: *Icon and Idea*. Schocken books. N. Y. 1965.

BIBLIOGRAFIA:

A: Sobre Escultura Guatemalteca:

A.G.G. (Archivo General de Guatemala).

Además de los documentos citados por Verle Annis, Heinrich Berlin y Josefina A. de Rodríguez, pueden consultarse los siguientes:

1706. Rector de la Compañía — A 1.20 38.750 .4557.
1739. Alonzo de la Paz — A 1.20 1083. fol. 17.
1744. Mariana de Pontaza — A 1.20 Leg. 1087 fol. 6.
1754. Joaquín José de Porras — A 1.20 Leg. 1068 fol. 213.
1769. Juan José Ganuza — A 1.20 Leg. 1119 fol. 222.
1691. Ramón Molina se obliga a hacer un retablo de la capilla del Santo Cristo de la Merced. A 1.20 .1189. 120 v.
1805. Asuntos de los Jesuitas de San Lucas A 1.19 Leg. 350 exp. 07265 No. 57.
1767. Asuntos de los bienes de Jesuitas A 1.19.12 38.362. 450.5.
1633. Escultor Jacinto Robles. A 1.20 Leg. 1123. fol. 113.
Iglesia de Tecpán A 3.2. Leg. 824 exp. 15 .207 fol. 15.
Angulo Iñiguez, Diego: Historia del Arte Hispanoamericano Ilo. Vol. Salvat.
Aguirre Matheu, Jorge: Descripción del Valle de Panchoy. Barcelona 1950. A.S.G.H. XVIII Guatemala 1943 No. Extraordinario.
Aguirre Matheu, Jorge: Metrópoli Colonial Centroamericana. Antigua Guatemala 1936. (Preparado para la 2a. edic. manuscrito).
Anónimo: Guatemala Colonial. Guatemala 1937.
Annis L. Verle: La arquitectura de Antigua Guatemala. Ed. Univ. de San Carlos de Guatemala. Guatemala 1968.
Anales de la Sociedad de Geografía e Historia (Revista). Yela: Arte Colonial de Guatemala. XV. 422.
Anales de la Sociedad de Geografía e Historia (Revista) Joaquín Pardo: Índice de documentos existentes en el archivo de Indias de Sevilla que tienen interés para Guatemala. XVI.4. Guatemala 1941.
Ayuntamiento de la Ciudad de Santiago de Guatemala: Libro de Actas. (Copiado literalmente por Rafael de Arévalo). Folletín del Diario de Centroamérica. Guatemala 1932.
Boletín de Museos y Bibliotecas de Guatemala. Publicaciones del IDEAH. 73 (1941) Castellanos: Relación sintética del desarrollo del Arte en Guatemala.
Berlin, Heinrich: Historia de la Imaginería en Guatemala. Public. del IDEAH Imp. Pineda Ibarra — Guatemala 1952.
Cadena, Carlos: Descripción de las reales exequias. Guatemala 1978.
Díaz, Víctor Miguel: Las Bellas Artes en Guatemala. Guatemala C.A. 1943.
Flores, Francisco: Zodiaco Mariano. México 1755.,

- Marco-Dorta, Enrique: *Arte en América y Filipinas*. Col. *Ars. Hispaniae* No. 21. Madrid 1973.
- Frison, Bruno: *Pahulá*. Public. del Instituto Teológico Salesiano. Guatemala 1975.
- Fuentes y Guzmán: *La Recordación Florida*. Guatemala 1933. Biblioteca Goathemala. 3 Vols.
- García Peláez, Francisco de Paula: *Memorias para la Historia del Antiguo Reino de Guatemala*. 3 Vols. Guatemala 1943, 1944.
- Grajeda Mena, Guillermo: *Los Cristos tratados por escultores guatemaltecos*. Artículo.
- "Instituto de Antropología e Historia" (Rev) *Catálogo del Museo Colonial de Antigua*. Guatemala 1952.
- Juarros, Domingo: *Compendio de la historia de la ciudad de Guatemala*. Guatemala 1937. Biblioteca Pap. de Rivera.
- Kéleman, Pal: *Art of Americas*. Thomas W. Crowell N. Y. 1969.
- Kéleman, Pal: *Baroque and Rococó in Latin América*. Mac Millan N. Y. 1951.
- "La Semana Católica" (Rev.) Año IV. 1898. Guatemala. En la *Hemeroteca Nacional*.
- Lamadrid, Lázaro: *Extracto de la guía turística de San Francisco de la Antigua Guatemala*. Tip. Nac. Guatemala 1952.
- Las Casas, Bartolomé: *Apologética Historia*. U.N.A.M. México 1967.
- Lizana, Bernardo: *Historia de Yucatán*. *Devocionario de Nuestra Señora de Izamal*. México 1893.
- López Mayoral, Mariano: *Investigaciones Históricas*. Vols. II y III. Edit. José Pineda Ibarra. Guatemala 1971, 1975.
- Landa, Diego: *Relación de las cosas de Yucatán*. Porrúa, México 1973.
- Molina, Antonio de: *Antigua Guatemala*. Edic. Jorge del Valle Matheu. Guatemala, C. A. 1943.
- Moreno Villa: *La escultura colonial mexicana*. México 1942.
- Markmann, Sidney David: *Colonial Architecture of Antigua Guatemala*. The Amer. Philosophical Soc. Vol. 64. Philadelphia 1966.
- Pardo, Joaquín: *Efemérides para escribir la historia... de la Antigua Guatemala. 1541-1779*. Ed. Unión Tipográfica. Guatemala 1944.
- Pardo, Joaquín: *Guía Turística de las ruinas de Antigua Guatemala*. Ed. Tip. Nac. Guatemala 1943.
- Pérez Valenzuela, Pedro: *Ciudad Vieja*. Guatemala 1960.
- Remesal, Antonio: *Historia General de las Indias Occidentales*. Ed. Pineda Ibarra. Guatemala 1966. 4 Vols.
- Sánchez García, Daniel: *Album histórico ilustrado de la Iglesia de San Francisco de Guatemala y sus imágenes*. Guatemala 1917.
- Toscano, Salvador: *La escultura Colonial en Guatemala*. *Anales del Inst. de Invest. Estét.* No. 5. México 1940.
- "Universidad de San Carlos" (Rev.) Toledo Palomo, Ricardo: "Apuntes en torno al Barroco Guatemalteco" No. LXII. Guatemala 1964.
- Vásquez, Francisco: *Crónica de la Provincia del Ssmo. Nombre de Jesús de Guatemala*. Biblioteca Guatemala. 1929-1936. 4 Vols. Guatemala.
- Ximénez, Francisco: *Historia de la Provincia de S. Vicente Guatemala*. Biblioteca Guatemala. 1929-1936. 4 Vols. Guatemala.

B. PRINCIPIOS ANALITICOS.

- Baker, Herschell: *The image of man*. Harper Torchbooks N. Y. 1947.
- Bachelard, Gaston: *La poética del espacio*. F. C. D. México 1965.
- Barzun, Jacques: *Classic Romantic and Modern*. Doubleday Anchor books. N.Y. 1961.
- Berenson, Bernard: *Aesthetics and History*. Doubleday Co. Garden City, N.Y. 1965.
- Berenson, Bernard: *Introducción a la Historia del Arte*. Guadarrama, Madrid 1969.
- Bodkin, Maud: *Archetypal Patterns in Poetry*. Oxford University Press. London 1963.
- Burnham, Jak: *The Structure of Art*. George Braziller, N.Y. 1973.
- Cary, Joyce: *Art and Reality*. Anchor Books. Garden City N. Y. 1961.
- Carpenter Thys: *The Esthetic Basis of Greek Art*. A. Midland Book, Indiana University Press. Bloomington 1963.
- Chamers, Frank P.: *The History of Taste*. Columbia Univ. Press. N.Y. 1932.
- Charlton, Williams: *Aesthetics*. London 1970. University Library.
- Creedy, Jean: (Ed.) *The social Context of Art*. Tavistok Public. London; 1970.
- Chinchilla Aguilar, Ernesto: *El Ayuntamiento Colonial de la ciudad de Guatemala*. Edit. Universitaria. Guatemala 1961.
- Collongwood, R. G.: *The Principles of Art*. A Galaxy Book N.Y. 1958.
- Croce, Benedetto: *Estética*. Nueva Visión. Buenos Aires 1962.
- Dewey, John: *Art as experience*. Capricara Books. N.Y. 1958.
- Fischer, Ernst: *La Necesidad del Arte*. Ed. Península. Barcelona 1973.
- Ehrenzweig, Anton: *The Psychoanalysis of artistic Vision and Hearing*. George Braziller. N.Y. 1965.
- Hauser, Arnold: *Origen de la Literatura y del Arte*. Guadarrama Madrid 1974. 3 Vols.
- Hauser, Arnold: *The Philosophy of Art History*. Meridian Books Cleveland and N.Y. 1963.
- Heron, Patrik: *The Changing Forms of Art*. The Monday Press. N.Y. 1960.
- Holt, Elizabeth G.: *A documentary History of Art*. A. Doubleday Anchor Book. Garden City. N.Y. 1958 Vol. II.
- Huitzinga, Johan: *Men and Ideas*. Meridian Books. N.Y. 1960.
- Jacobson, Jerry: *Perspectivism in Art*. Philosophy Library. London. 1974.
- Lippmann, Matthew: *Contemporary Aesthetics*. Allyn and Bacon. Boston 1973.
- Isemberg, Arnold: *Aesthetics and the Theory of Criticism*. Univ. of Chicago Press. Chicago 1973.
- Langer, Susanne K.: *Problems of Art*. The Scribner Library. Scribner N.Y. 1957.

- Langer, Susanne K.: *Sentimiento y Forma*. U.N.A.M. Centro de Estudios Filosóficos. México 1967.
- Nahm, Milton C.: *Genius and Creativity*. Harper Torckbooks. N.Y. 1965.
- Marangoni, Matteo: *Para saber Ver*. Espasa Calpe. Madrid 1973.
- Motolinia, Toribio: *Historia de los Indios de la Nueva España*. Barcelona 1914 y Biblioteca Autores Españoles No. 240.
- Panowski, Erwin: *Meaning in the Visual Art*. Doubleday Anchor Books. Garden City N.Y. 1955.
- Panowski, Erwin: *Studies in Iconology*. Harper Books. N.Y. 1962.
- Phillips, William: *Art and Psychoanalysis*. Meridian Books. Cleveland N.Y. 1957.
- Protter, Eric: *Painters on Painting*. The University Library. Grosset and Dunlop. N.Y. 1963.
- Read, Herbert: *Arte y Sociedad, El Significado del Arte*. Ed. Península, Barcelona 1973.
- Read, Herbert: *El significado del arte*. EMESA Madrid 1974.
- Resselaert, W. Lee: *Ut Picture Poesis. The Humanistic Theory of Painting*. The Norton Library. N.Y. 1967.
- Rader, Melvin: *A modern Book of Aesthetics*. Rinheart and Winston N.Y. 1973.
- Samayoa Guevara, Héctor: *Los Gremios de Artesanos en la Ciudad de Guatemala*. Edito. Universitaria. Guatemala 1962.
- Santayana, George: *Reason in Art*. Collier Books. N.Y. 1962.
- Saw, Ruth: *Aesthetics, an Introduction*. Mc Millan London 1972.
- Shefold, Karl: *L'Arte Greca come fenomeno religioso*. Garzanti Milano 1962.
- Tatarkevic, Wladislaw: *History of Aesthetics*. Vol. IIIo. p. 322. "Baroque". (H. Harrell Ed.) Mouton The Hague, Paris. 1970.
- Tilghaman Benjamin R.: *Language and Aesthetic*. Univer. of Kansas Press. Kansas 1973.
- Wiley, Basil: *The seventeenth Century Background*. Doubleday Anchor Books. Garden City. N.Y. 1953.
- Wolfflin, Heirich: *Principles of Art History*. Dover Public. 1950.
- Zucker, Paul: *Styles in Painting*. Dover Publications, N.Y. 1960.

C. REFERENCIAS DE HISTORIA DEL ARTE Y DE CRITICA.

- Battisti, E.: Rinascimento e Barocco. Nápoles 1962.
Battisti, E.: L'Antirinascimento. Milán 1962.
Barocchi, Paola: Trattati d'Arte del Cinquecento. Bari 1960-1962 3 Vols.
Laterra.
Bazin, Germain: The Baroque. Greenwich Conn. NY. 1968. Graphic Soc.
Bayer, Raymond: Historia de la Estética. México FCE. 1965.
Bosanquet: Historia de la Estética. B. Aires 1961. Ed. Nueva Visión.
Briganti, G.: Holian Mannerism. Dresden 1962.
Castelfranco, Giorgio: Donatello en Historia del Arte. 6. Salvat Editores.
Barcelona 1976. p. 39.
Escultura Italiana Siglo XVI p. 225.
Chartel, A.: The Studies and Styles of the Italian Renaissance N. Y. 1966.
Cessi, Francesco: Alessandro Vittoria Bronzista. Arti Grafico Saturni. Trento
1960.
Ciardi, Dufre María: Small Renaissance Bronzes. Hamlyn. London N.Y. etc.
Milano 1966.
Della Volpe, Galvano: Crítica del gusto. Seix Barral. Barcelona 1966.
De la Rosiere, Sonia y Moyssén Xavier: México, Angustia de sus Cristos.
Inst. Nac. de Antropol. México 1967.
Estrada Jasso, Andrés: Imaginería en Caña. Ed. "Al Voleo". Monterrey 1975.
Mex.
Fergusson, George: Sign and symbols in Christian Art. Oxford Univ. Press.
London-Oxford-N.Y. 1976.
Friedländer, Walter: Mannerism and anti-mannerism in Italian painting.
Schocken Books, N.Y. 1965.
Gállego, Julián: El renacimiento en España. Historia del Arte Tomo 7. Salvat.
Barcelona 1976.
Gómez Moreno, M.: The golden age of Spanish Sculpture. London, 1964.
Huyghe, René: El Arte y el Hombre. Vol. III. El Posrenacimiento. Ed. La-
rousse. París. Mex. B. Aires - 1967.
Rodolfo Palluchini: El Manierismo, P. 17.
Lionello Venturi: Apogeo del Manierismo Italiano p. 35.
José Camón Aznar: La Edad de oro Ibérica, p. 43.
Santiago Sebastián: El Arte Hispánico en América, p. 64.
Germain Bazin: El Barroco Ibérico y el Nuevo Mundo. p. 176.
Marel Brion: El Arte a la medida del Individuo. p. 189.

- Huyghe, René: *El Arte y el Hombre*. Vol. 2. Ed. Larousse. París-Méx. Buenos Aires. 1966.
- Kélemen, Pal: *Peruvian Colonial Painting*. The Brooklyn Mus. N. Y. 1972.
- Kitson, M.: *The complete paintings of Caravaggio*. Abrams N. Y. 1960.
- Kitson, M.: *The Age of Baroque*. Mc Grow Hill, N. Y. 1966.
- Kubler, George: *Studies in Classic Maya Iconographic*. New Haven Connecticut. Anchor Books 1969. Vol. XVIII *Memoirs of the Connect. Academ. of Arts and Sciences*.
- Lavagnino, Emilio: *Gli artisti italiani in Portogallo*. Libreria dello Stato. Roma 1940.
- Lees Mine, J.: *Baroque Europe*. London 1962.
- Lees Mine, J.: *Baroque in Spain and Portugal and its antecedents*. London 1960.
- Molesworth, H. D.: *European Sculpture*. Thames and Hudson. London 1965.
- Mazzariol Giuseppe y Terisio Pignati: *Storia dell'Arte Italiano Mondadori-Milano* 1969.
- Mac Gregor: *El plateresco en México*. México 1954.
- Martindale, Andrew: *Man and the Renaissance*. Mac Grow Hill. N. Y. 1976.
- Panowsky, Erwin: *Reinassance and Renescences*. Stockholm 1966.
- Pijoan, José: *Summa Artis: Vol. XV. Renacimiento Romano y Veneciano*. Espasa Calpe. Madrid 1961.
- Pijoan, José: *Summa Artis: Vol. XV. El arte del Renacimiento en el Norte y el Centro de Europa*. Espasa Calpe – Madrid 1957.
- Pijoan, José: *Summa Rtis. Vol. XVIII. José Camón Aznar: La Escultura y la Rejería Españolas del siglo XVI*. Espasa Calpe – Madrid 1961.
- Pijoan, José: *Summa Artis. Vol. XVI. Arte Barroco en Francia, Italia y Alemania*. Espasa Calpe. Madrid 1957.
- Proške, B.: *Juan Martínez Montañés*. Hispanic Society of America N. Y. 1967.
- Salvat, Juan: (Ed.) *Historia del Arte. Tomo 4*. Salvat Editors. Barcelona 1976. *Arte Gótico en España* (p. 63).
- Santos R. Dos: *A Escultura em Portugal*. Lisboa 1948-50 2 Vols.
- Shearmann, J.: *Mannerism*. Baltimore 1967.
- Schonberg, A. H.: *The age of Rococo*. London 1960.
- Sill, Gertrude Grace: *A Handbook of Symbols in Christian Art*. Collier Books. N. Y. 1975.
- Smith, Robert C.: *The Art of Portugal 1500-1800*. Meredith Press. N. Y. 1968.
- Tapie, Victor Lucien: *The Age of Grandeur*. London 1960. 2a. Ed. N. Y. Praeger 1966.
- The University of Kansas: *Handbook. Museum of Art*. Lawrence 1962 – Kansas.
- Trapier, E. Du G.: *Valdés Leal*. Hispanic Soc. of Amer. N. Y. 1960.
- Ussel, C. Aline: *Esculturas de la Virgen María en Nueva España (1519-1821)* Museo Nac. de Historia No. 24 – México 1975.
- Wattenberg, Federico: *Museo Nacional de Escultura de Valladolid Aguilar – Madrid* 1963.

- Weil, Marks: The History of Decoration of the Ponte S. Angelo. Pensilvanya University. Press 1975.
- Weisbach, W.: Spanish Baroque Art. Cambridge Engl. The University Press. 1941.
- Wethey, H.: Alonso Cano, Princenton. Pirnc. University. Press 1955.
- Wethey, H.: Colonial Architecture and Sculpture in Peru. Cambridge Harvard Univ. Press. 1949.
- Wittkover, R.: Art in Italy 1600-1700. Detroit Institute of Arts Detroit 1965.
- Wittkover, R.: Studies in Italian Barroque. Thames and Hudson. London 1974.
- Wolfflin, H.: Renaissance and Baroque. London 1964.

D. LISTA DE LIBROS A POSIBLE ALCANCE DE LOS ARTISTAS COLO- NIALES.

- 1439 Cennino Cennini: Tratado de la técnica del Color.
1525 Dürer Albert: Instrucciones para la medición.
1527 Dürer Albert: Teoría de la Fijación
1528 Dürer Albert: Teoría de las Proporciones.
1549 Cellini Benvenuto: Due lezioni di M. Benedetto Varchi Florencia.
1550 Vasari Giorgio: Vita dei piú eminenti Pittori Scultori e Architetti.
Firenze?
1547 Sebastiano Serlio: Trattato sopra Architettura e Prospettiva.
Venezia.
1554 Palladio Andrea; Antichità di Roma. Roma.
1570 Palladio Andrea: Quattro Libri di Architettura. Venecia 1570.
1557 Ludovico Dolce: Dialogo della Pittura. Firenze.
1570 Ortelius Abraham: Teatrum Orbis Terrarum.
1573 Pietro Cattaneo: I primi Quattro Libri di Architettura. Venezia.
1584 Lomazzo Giovanni Paolo: Trattato dell'Arte della Pittura. Milán.
1584 Borghini Rafael: Il riposo in cui si tratta della pittura e della scultu-
ra n pia illustri antichi e moderni. Florencia 1584, In 8o.
1593 Wierix Anton Jerónimo y Jan: Evangelicae Historial Imagines.
1582 Azmenini Giovanni Battista: De los verdaderos preceptos de la
Pintura. Ed. Ravenna 1587.
1607 Zuccaro Federico: Idea dei Scultori Pittori e Architetti. Venezia.
1610 Agucchi Giovanni Battista: Tratado de Arquitectura.
1633 López de Arenas: Carpintería en blanco. Sevilla.
1658 Jacomé Vignola: Regla de los Cinco Ordenes de Arquitectura. Ma-
drid.
1672 Bellori Giovanni Pietro: Vite dei Pittori Scultori e Architetti mo-
dorni. Roma.
1681 Baldinucci Filippo: Notizie dei professori del disegno da Cimabue
in qua. Florencia.
1686 Dolce Lydovico: Dialogo della Pittura.
1675 Villafan Juan de Arfe: Varia Comensuración para escultura y archi-
tectura. Madrid.
1667 Du Fresnay: De arte graphica. Paris.
1633 , Vincenzo Carducci: Dialogo de la Pintura, su defensa origen, esencia.
Madrid 1633.

- 1649 Pacheco Francisco: El Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza. Sevilla.
- 1673 De Piles Roger: Dialogue sur le colour. Paris.
- 1713 Ashley Cooper Anthony: An Essay on Painting. London 1713.
- 1715 Palomino Antonio: Museo pictórico y escala óptica. 
Palomino Antonio: Teoría de la Pintura. Madrid.
- 1717 Colen Campbell: Vitruvius Britannicus, of the British Architect. London.
- 1724 Palomino Antonio: Práctica de la Pintura. Madrid.
- 1726-1728 Jean de Julienne: Figures de différentes caracteres. París.
- 1737 Blondel J. F.: De la distribution des maisons de paisance et de la decoration des edifices en general. París.
- 1752-1755 Conde de Caylus: Recoeuil d'Antiquités égyptiennes estrousques, greques, romanes, galoises. París.
- 1753 Woods Robert: Ruins of Palmira.
- 1753 Laugier F.: Essai dur l'Architecture.
- 1754 Serie de artículos sobre la: "Le Mercure de France" de Cochin.
- 1755 Comte de Caylus: Le Andichita di Escolano
- 1755 Winckelmann Johan: Pensamientos sobre la imitación del arte griego en Pintura y Escultura. Dresden.
- 1756 Piranesi: Le Antichitó Romane. Roma
- 1758 Le Roy, J. D.: Les Ruines des plus. Monuments de la Grece.
- 1762 Revetti, Nicholas: The Antiquities of Athens.
- 1764 Winckelmann Johan: Historia del Arte Antiguo. Roma.
- 1772 Blondel J. F.: Cours de architecture. París.

Figura	CATALOGO DE IMAGENES	Pagina
30.	CARATULA Escult. "SAN MARCOS" Apóstol	
1.*	VIRGEN DEL SOCORRO	Catedral, Guatemala 3
2.	SANTIAGO	Ayuntamiento, Antigua, (Museo) 5
3.	VIRGEN CON EL NIÑO	De San Pedro Carchá. 7
4.*	CRUCIFIJO (de marfil) pequeño	Sacristía, Ciudad Vieja (del obispado ? Marroquín). 9
5.	INMACULADA (Niña María)	Casa Particular, Guatemala. 11
6.	CRUCIFIJO (marfil) grande	Sacristía, Ciudad Vieja. 13
7.*	CRUCIFIJO	De San Agustín, Acasaguastlán. 15
8.	CRUCIFIJO "DE LA AGONIA"	Parroquia, Chichicastenango. 17
9.	VIRGEN DE ITZAMAL	Itzamal. 19
10.*	VIRGEN DEL ROSARIO	Parroquia, Santiago Sac. 21
11.	VIRGEN DE CANDELARIA	Chiantla, Huehuetenango. 23
12.	VIRGEN DEL ROSARIO	Escuela de Cristo, Antigua. 25
13.	NAZARENO	San Cristóbal Bajo. 27
14.	SAN AGUSTIN	Parroquia San Agustín, Acasaguastlán 29
15.	CRUCIFIJO DE LAS ANIMAS.	Santiago Atitlán, Sololá 31
16.	SAN AGUSTIN(antiguo)	(Manierista) Parroquia San Agustín Acasaguastlán. 33
17.	VIRGEN DEL ROSARIO	Tamahú, Baja Verapaz 35
18.	SANTIAGO	Parroquia, Santiago Sacatépequez. 37
19.	LA VISITACION (manierita)	Escuela de Cristo, Antigua. 39
20.*	VIRGEN DE LA MERCED (manierista)	La Merced, Guatemala. 41
21.	SAN JUAN BAUTISTA	San Juan del Obispo, Antigua. 43
22.	VIRGEN DEL ROSARIO	Parroquia, Chichicastenango. 45
23.	SAN SEBASTIAN	Parroquia, Chichicastenango. 47
24.	JESUS DEL PENSAMIENTO	Parroquia, Chichicastenango. 49
25.	SAN ANTONIO	San Juan del Obispo. 51
26.*	NAZARENO	Parroquia Santa Cruz, Guatemala. 53
27.	CRUCIFIJO	Santa Cruz del Quiché. 55
28.	SAN BERNARDINO	Parroquia, Patzún. 57
29.	CRUCIFIJO	Escuela de Cristo, Antigua. 59
30.	SAN JUAN BAUTISTA	Parroquia, Amatitlán. 61

Figura		Pagina
31.	CRUCIFIJO	Sacristía de la Parroquia de Zunil. 63
32.	CRUCIFIJO	San Juan Obispo, Antigua. 65
33.	CRUCIFIJO DEL PERDON	La Parroquia Homónina, Guatemala. 67
34.*	INAMCULADA DE LA COFRADIA	San Francisco, Antigua. 69
35.	CRUCIFIJO (DE TUSA)	San Francisco, Antigua. 71
36.*	SAN PEDRO	Iglesia de San Pedro las Huertas. 73
37.	VIRGEN DE SOLEDAD	Escuela de Cristo, Antigua. 75
38.	NAZARENO DE LA CAIDA	San Bartolóme Becerra, Antigua. 77
39.	NAZARENO	Parroquia, Mixco. 79
40.	CRUCIFIJO (marfil)	Iglesia El Carmen, Guatemala 81
41.*	NAZARENO	De Pedro de Mendoza, San Bartolomé Becerra, Antigua. 83
42.	SAN JOAQUIN	Iglesia de Santa Rosa, Guatemala. 85
43.	NAZARENO	De Mateo Zúñiga, La Merced, Guatemala. 87
44.	LA SOLEDAD	La Merced, Guatemala. 89
45.*	LA PIEDAD	El Calvario Antigua. 91
46.	SAN PABLO	Iglesia de Santa Rosa, Guatemala. 93
47.	SAN FELIPE APOSTOL	Iglesia de Santa Rosa, Guatemala. 95
48.*	SAN PEDRO	La Merced, Guatemala. 97
49.	SANTA ANA	Iglesia de Santa Rosa, Guatemala. 99
50.	DOLOROSA	(Capilla del Obispo) San Juan del Obispo, Antigua. 101
51.	VIRGEN DE BALBANERA	Parroquia, Mixco. 103
52.*	SANTA ANA	Iglesia del Carmen, Guatemala. 105
53.	JESUS A LA COLUMNA	La Merced, Antigua. 107
54.	SAN SEBASTIAN	Catedral de Cobán 109
55.	NAZARENO	La Merced, Antigua. 111
56.*	DOLOROSA	Capuchinas, Guatemala. 113
57.	VIRGEN DEL ROSARIO	Parroquia San Agustín, Acasaguastlán. 115
58.*	SAN SERAPIO	La Merced, Guatemala. 117
59.	VIRGEN DE LA ASUNCION	Parroquia, Sololá. 119
60.	NAZARENO	San Francisco de Antigua. 121
61.	SAN JOSE	Santo Domingo, Guatemala. 123
62.	SAN JOSE	Parroquia, San José Itzapa. 125
63.A	SAN JOSE	Iglesia San Agustín, Acasaguastlán 127
63.B	LA VIRGEN	Iglesia San Agustín, Acasaguastlán 127
64.*	SANTA ANA	Santo Domingo, Guatemala. 129
65.	SAN JUAN	Casa Particular, Guatemala. 131
66.	LA PIEDAD	Casa Particular, Guatemala. 133
67.*	ARCANGEL	Museo de Antigua. 135
68.	DOLOROSA	Iglesia del Calvario, Antigua. 137
69.	EL BUEN PASTOR	Parroquia de Cantel, Quetzaltenango. 139
70.	SAN MIGUEL ARCANGEL	Iglesia del Guarda Viejo, Guatemala. 141
71.*	SAN CRISTOBAL	San Cristóbal Bajo, Antigua. 143
72.	CRUCIFIJO	Parroquia de San Juan Sacatepéquez. 145
73.	SAN CRISTOBAL	Museo de Antigua. 147
74.*	SAN JERONIMO	Catedral de Guatemala. 149
75.	LA MERCED	Parroquia de Retalhuleu. 151
76.	INMACULADA	Parroquia de Zunil, Quetzaltenango. 153
77.	SANTA CATARINA	Parroquia de Zunil, Quetzaltenango. 155

Figura		Pagina
78.*	SAN SEBASTIAN	Catedral, Guatemala. 157
79.	SAN PEDRO	Iglesia de Almolonga, Quetzaltenango. 159
80.	NAZARENO DEL VIA CRUCIS	San Francisco, Antigua. 161
81.	SANTA CATARINA	Iglesia del Guarda Viejo, Guatemala. 163
82.*	SAN FRANCISCO DE PAULA	Catedral, Guatemala 165
83.	ARCANGEL	Casa Particular, Guatemala. 167
84.	SAN PEDRO	Iglesia de la Merced, Antigua. 169
85.*	SAN PEDRO	Iglesia de la Merced, Guatemala. 171
86.	CRISTO A LA COLUMNA	Parroquia de San Andrés Itzapa. 173
87.	SAN BARTOLOME	Museo de San Francisco, Guatemala. 175
88.*	SAN PEDRO	Casa Particular, Guatemala. 177
89.	CRUCIFIJO	San Francisco, Guatemala. 179
90.	SAN JOSE	Iglesia de Santa Rosa, Guatemala. 181
91.*	VIRGEN DE LA ASUNCION	En su parroquia titular, Guatemala 183
92.	SAN ELOY	Iglesia de la Merced, Guatemala 185
93.	SAN ANTONIO	Parroquia de Retalhuleu. 187
94.	JESUS A LA COLUMNA	Museo de San Francisco, Guatemala. 189
95.	SAN JUAN DE LA CRUZ	Iglesia del Carmen, Guatemala. 191
96.*	MISTERIO DEL NACIMIENTO	Iglesia de la Merced, Guatemala. 193
97.	SAN ELIAS CARMELITA	Iglesia del Carmen, Guatemala. 195
98.	CRISTO YACENTE	San Felipe, Antigua. 197
99.	JESUS RESUCITADO	Iglesia de la Merced, Antigua. 199
100.	SAN SALVADOR DE HORTA	Museo de San Francisco, Guatemala. 201
101.*	CRUCIFIJO SEÑOR DE ESQUIPULAS	Escultor, Quirio Cataño, en 1594 203

* IMAGENES EN COLOR.

